Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі
"Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны"

Навукова-даследчы інстытут гісторыі і культуры ўсходнеславянскіх народаў
пры ГДУ імя Ф. Скарыны

Спадчына Скарыны:
да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання

Зборнік навуковых артыкулаў

У дзвюх частках

Частка 1

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2017

УДК 655.11(476.2):929*Ф.Скарына

Зборнік выдадзены пры фінансавай падтрымцы Прадстаўніцтва Рассупрацоўніцтва ў Рэспубліцы Беларусь

Спадчына Скарыны: да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання : зб. навуковых артыкулаў : у 2 ч. Ч. 1 / рэдкал. : А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш] ; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны. – 171 с.
ISBN 978-985-577-352-9 (Ч. 1)
ISBN 978-985-577-354-3

Зборнік навуковых артыкулаў “Спадчына Скарыны: да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання” прысвечаны найважнейшай даце беларускай гісторыі і культуры. У ім прадстаўлены работы вядучых навукоўцаў Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы.

У першай частцы зборніка асэнсоўваецца веліч гістарычнай і культурнай спадчыны Францыска Скарыны, разглядаюцца актуальныя пытанні літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства, культуры.

Адрасаваны вучоным, выкладчыкам роднай мовы, гісторыі і культуры, студэнтам.

Зборнік выдаецца ў адпаведнасці з арыгіналам, падрыхтаваным рэдакцыйнай калегіяй, пры ўдзеле выдавецтва.

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук А. А. Станкевіч,
кандыдат філалагічных навук І. А. Бароўская

ISBN 978-985-577-352-9 (Ч. 1)
ISBN 978-985-577-354-3

ЗМЕСТ

Постаць і справы Скарыны

Літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства

ПОСТАЦЬ І СПРАВЫ СКАРЫНЫ

Р. М. Андрэявец

МІФЫ ПРА МЕЦЭНАТАЎ СКАРЫНЫ

Эпоха Адраджэння ў гісторыі заходняй Еўропы знакамітая тым, што бурнаму развіццю навукі, літаратуры, мастацтва і вышэйшай адукацыі тут садзейнічаў інстытут мецэнацтва.

Мецэнацтва – гэта ад Гай Цыльнія Мецэната, вядомага рымскага дзеяча, што жыў у першым стагоддзі да нашай эры. Ён апякаў такіх славутых паэтаў, як Вяргілій, Гарацый і іншыя. Па яго прозвішчу і названа гэтая з’ява дабрачыннасці.

Мецэнацтва – гэта заступніцтва, апека, пратэкцыянізм таго, у каго ёсць грошы, дзеля тых, у каго ёсць талент, але няма тых самых грошаў, каб гэты талент закрасаваў ва ўсю. Спрыянне багатых людзей мастацтву, кнігадрукаванню, літаратуры, навуцы – гэта іх веліч духа, найпрыгажэйшае праяўленне сутнасці чалавека ў зямным быцці.

У Вялікім Княстве Літоўскім, як сцвярджаюць многія навукоўцы, мецэнацтва было звязана з дзейнасцю Скарыны. Нібыта для падтрымання выдання Бібліі багатыя купцы Онкаў [1], Бабіч, Адвернік фінансавалі яго выдавецкую справу.

Што тычыцца грашовага ўкладу Багдана Онкава ў выданне Бібліі, мы дэталёва разгледзелі прыгаданую з’яву. Гэта было ніякае не мецэнацтва, а толькі ўсяго крэдытаванне выпуску кніг пад залог будучага тавару.

На мецэнацкай дзейнасці Бабіча і Адверніка спынімся крыху ніжэй.

* * *

А цяпер давайце паглядзім, як у век Скарыны і пазней дзейнічаў і развіваўся інстытут мецэнацтва на землях Вялікага Княства Літоўскага.

Зачынальнікам і падтрымальнікам яго было магнацкае шляхецтва.

Вучоны муж і сакратар вялікакняскай канцылярыі Эразм Вітэліус апекаваў слыннага паэта Беларусі Міколу Гусоўскага, які на лацініцы напісаў паэму «Песня пра зубра», яму дапамог каралеўскі і вялікакняскі двор. Пра гэта сведчыць прысвячэнне кнігі каралеве Боне Сфорца і яе сакратару Людовіку Альфію. У прысвячэнні, адрасаваным каралеве, Гусоўскі выказаў пажаданне, каб Бона Сфорца стала апякункай мастакоў і паэтаў. Мецэнацкая дзейнасць, гаварыў паэт каралеве, прынясе карысць дзяржаве, бо «дзяржава апіраецца больш на мужнасць духу, чым на сілу цела».

Станаўленне новых форм мецэнацтва звязана з Радзівіламі. У сярэдзіне XVII стагоддзя яны ўстанавілі сувязі з многімі вядомымі выдавецтвамі. Пры іх непасрэдным удзеле выдадзена больш сотні кніг. Яны выйшлі ў Беларусі і за яе межамі. Больш палавіны гэтых кніг маюць аўтарскія і выдавецкія прысвячэнні Мікалаю Радзівілу Чорнаму і Мікалаю Радзівілу Сіротцы.

Апрача Радзівілаў, у арганізацыі беларускага і ўкраінскага кнігадрукавання бралі ўдзел князі Астрожскія, Хадкевічы, Алелькавічы, Сапегі, Тышкевічы. Выдавецкія цэнтры Заблудава, Вільня, Астрог былі вядомыя ва ўсёй Еўропе.

У знакамітай галерэі Радзівілаў знаходзілася больш за тысячу твораў. Сацыяльны прэстыж быў вызначальным фактарам у саперніцтве гэтага дома з іншымі магнатамі. Нездарма Радзівілы ў справе мецэнацтва супернічалі нават з каралём.

Важную ролю ў мецэнацтве адыгрывалі магнаты Пацы. Канцлер ВКЛ Крыштоф Пац фундаваў касцёл і кляштар езуітаў у Гродне, гетман ВКЛ Міхаіл Пац – касцёл святых Пятра і Паўла ў Вільні.

На сродкі Льва Сапегі ў Вільні быў заснаваны манастыр з касцёлам. Пры двары Марцыяна Агінскага – інструментальная капэла.

Ужо ў пазнейшыя часы вызначыўся сваёй філантрапічнай і мецэнацкай дзейнасцю вялікі гетман ВКЛ Міхаіл Казіміравіч Агінскі. Ён пабудаваў тэатр оперы, дзе гучалі скрыпкі Амаці, Гварнеры і Страдывары.

Уршуля Францішка Радзівіл ажывіла дзейнасць Нясвіжскай друкарні, стварыла першы ў ВКЛ тэатр.

Прадстаўнік даўняга беларускага магнацкага роду Храптовіча – Іаахім Літавор у сваім маёнтку Шчорсы пабудаваў уніяцкую царкву і палац, у якім захоўвалася бібліятэка каштоўных кніг і рукапісаў. Ён жа трымаў на свае сродкі пачатковыя школы для сялянскіх дзяцей у Шчорсах і Халопенічах.

Гродзенскі рэфарматар і мецэнат Антоній Тызенгауз стварае стацыянарны тэатр, балетнае вучылішча, аркестр, медыцынскую акадэмію, розныя доследныя школы. Для гэтага ў сваё памесце ён запрашае з Германіі, Галандыі, Аўстрыі знакамітых майстроў.

«Мода» на мецэнацтва пранікае і ў больш бяднейшыя слаі шляхты. Адзін з характэрных прыкладаў. Уладальнік маёнтка Дабраўляны Адам Гюнтэр дапамагае матэрыяльна мастаку К. Бахмантовічу і іншым творчым асобам, якія аказаліся ў яго памесці. І шматлікія галерэі дамашніх партрэтаў, іконы для цэркваў – усё гэта прыклады мецэнацтва небагатай шляхты. У іх шляхецкіх дварах знаходзілі прытулак многія мастакі і паэты.

* * *

Але ва ўсе гэтыя стагоддзі, пачынаючы ад Скарынавага, на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага штосьці не відаць купцоў-мецэнатаў. Выключэнне складаюць хіба толькі Багдан Онкаў, Якуб Бабіч і Юрый Адвернік.

А можа, іхняе мецэнацтва – гэта пазнейшыя «здагадкі» даследчыкаў-гісторыкаў?

Пра тое, якім мецэнатам быў Багдан Онкаў, мы ўжо ведаем. Упамінанне ж, што «Малая падарожная кніжка» і «Апостал», выдадзеныя ў віленскай друкарні, якая размяшчалася ў доме бурмістра Якуба Бабіча, яшчэ не доказ таго, што апошні быў мецэнатам. Можа, тое самае памяшканне пад друкарню Якуб Бабіч здаваў у арэнду. Аплату браў ці грашыма, ці кніжкамі.

Прозвішча Адверніка да гэтага роду навукоўцы, відаць, прышчапілі дзеля кампаніі: як жа так, муж Маргарыты, якая потым стане жонкай Скарыны, – ды не даваў грошы на друкаванне Бібліі? Такога проста не можа быць.

А тое, што Маргарыта не ўхваляла выдавецкую дзейнасць Скарыны, відаць, з гэтага прыкладу: усе свае грошы яна ўклала ў гандлёвую справу брата Францыска – Івана. Не думаю, што, будучы замужам за Адвернікам, яна дазволіла б таму так неашчадна распарадзіцца грашыма і аддаць іх на непрыбытковае кнігадрукаванне.

Да таго ж у пачатку XVI стагоддзя купецкая справа ў Вялікім Княстве Літоўскім была небяспечным заняткам. На дарогах і рэках купцоў падсцерагалі разбойнікі. Іншым разам купец губляў усе грошы, укладзеныя ў справу. Лішніх грошай у тагачасных купцоў ніколі не было. І весці размову пра іх дабрачыннасць у часы Скарыны – справа бесперспектыўная. Мецэнацтва, як такога, у гэтым асяроддзі тады не назіралася.

Адкуль жа тады ўзнік гэты міф пра купецкае мецэнацтва на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага ў XVI стагоддзі? Як ён з'явіўся і што яго жывіла?

Давайце кінем погляд са Скарынавай эпохі на трыста гадоў наперад. І спынімся ў былой Расійскай імперыі.

XIX стагоддзе – залаты век рускай дабрачыннасці. Росквіт мецэнацтва ў Расіі прыходзіцца якраз на другую палову XIX стагоддзя. Цяпер на п'едэстале мецэнатаў – купцы. Сярод іх славутыя прозвішчы В. А. Кокарава, К. Ц. Салдаценкава, С. В. Марозава, братоў Рабушынскіх, Гучковых, Прохаравых, П. М. Траццякова, С. І. Мамантава і іншых.

Такога фенамена дабрачыннасці Расія яшчэ не ведала. Рускія купцы адкрывалі тэатры, карцінныя галерэі, лячэбніцы, школы і вучылішчы, фінансавалі дзейнасць літаратараў і мастакоў, збіралі калекцыі ікон, выдавалі лепшыя творы айчыннай і сусветнай навукі, літаратуры і культуры, стваралі новыя газеты.

Каб даваць, трэба мець. Накапленню багаццяў у Расіі спрыялі эканамічныя абставіны. У другой палове XIX ст. тут былі праведзены рэформы і адменена прыгоннае права. Разбуджаная Расія стала краінай зусім новых людзей. Яны прыйшлі, здаецца, з невядомасці, каб пакарыць жыццё. Многія з іх, пачаўшы з купецтва і накапіўшы першапачатковы капітал, адкрывалі фабрыкі і заводы, станавіліся заможнымі фабрыкантамі. Частку сваіх велізарных прыбыткаў яны пачалі ўкладваць у дабрачыннасць. Новым у іх мецэнацкай дзейнасці стала тое, што яны адкрылі дзверы сваіх дамоў і зрабілі ўласныя калекцыі агульнадаступнымі.

Што рухала імі? Якія пачуцці стаялі за гэтай унікальнай дзейнасцю, за гэтымі велізарнымі ахвяраваннямі?

Думаецца, лепш за ўсё выказаў гэта вядомы фабрыкант Васіль Іванавіч Прохараў, калі павучаў дзяцей: «Жывіце не для багацця, а для Бога».

В. І. Прохараў, В. А. Кокараў, К. Ц. Салдаценкаў, С. В. Марозаў, браты Рабушынскія і Гучковы і яшчэ многія знакамітыя купецкія дынастыі – усе яны былі стараверамі. А пастулаты стараверства заключаюцца ў тым, што ўсё нажытае ад грамадства і павінна вярнуцца гэтаму ж грамадству. І яно вярталася. У выглядзе тэатраў, лячэбніц, школ, опер, карцін.

Вядома ж, сярод купцоў-мецэнатаў знаходзіліся і праваслаўныя традыцыйнага веравызнання. Матывамі іх дабрачыннасці было, відаць, і простае саперніцтва, якое ўласціва ўсім людзям. Акрамя таго, дзяржава не пакідала па-за ўвагай праявы мецэнацтва. За яго купцы атрымлівалі чыны і ордэны.

Феномен мецэнацтва ў Расіі ў XIX – пачатку XX стагоддзя без крытычнага аналізу вучонымі-скарыназнаўцамі быў перанесены на глебу Вялікага Княства Літоўскага пачатку XVI стагоддзя. Таму і з'явіліся тут міфічныя мецэнаты Багдан Онкаў, Якуб Бабіч, Юрый Адвернік. Хаця гістарычныя ўмовы ў XVI стагоддзі ў Літве ніяк не садзейнічалі ўзнікненню дабрачыннасці ў асяроддзі людзей трэцяга саслоўя.

ЦІ СЛУЖЫЎ СКАРЫНА Ў ДАЦКАГА КАРАЛЯ?

Адно, бадай, з самых спрэчных пытанняў ў скарыназнаўстве – гэта служба Францыска Скарыны ў якасці сакратара дацкага караля.

Каб не быць галаслоўнымі, дадзім вытрымкі з пратакола падуанскай курыі аб прызнанні годнасці Францыска Скарыны ў галіне медыцыны і наданне яму звання доктара медыцыны. Вось гэты тэкст: «1512 (год), індыкта XV. У аўторак 9 лістапада месяца. Асобы экзамен у галіне медыцыны знакамітага мужа пана магістра Францыска, сына нябожчыка пана Лукі Скарыны з Полацка, русіна, сакратара караля Дацыі…».

Пратакол падуанскай курыі ад 3 лістапада 1512 года адшуканы А. Садоўскім у 1960 годзе. Ён цяпер захоўваецца ў архіве горада Падуі.

Прафесар Карлава ўніверсітэта з Прагі А. Фларoўскі адзначаў у 1968 годзе існаванне варыянта дакумента з напісаннем «Дасіае», які, паводле яго слоў, выявіў у 1937 годзе італьянскі прафесар Этора Ла Гата.

Фларoўскі пісаў: «… у 1960 і 1962 гг. вучоным сталі даступныя новыя, вельмі кароткія запісы аб Скарыне, у якіх ён называецца «secretarius regis Datiae» або «Dasiae». Пры гэтым чэшскі вучоны спасылаўся на публікацыі ў часопісе «Зніч» за 1960 і 1962 гг. *(гл. «450 год Беларускага кнігадрукавання». – С. 428–429)*.

Беларускія вучоныя знайшлі замежны часопіс «Зніч». Уважліва прачыталі напісанае. Прыйшлі да высновы, што слова «Datiae» па факсімільных здымках нідзе праз «с» не прачытваецца, а толькі праз «t», як «Datiae».

З таго часу і пачынаецца супрацьстаянне навукоўцаў па гэтаму спрэчнаму пытанню. «Дацыя» або «Дакія»? Што лічыць правільным?

Міфічную «Дацыю» – можа, гэта памылка таго, хто пісаў пратакол падуанскай курыі – нідзе не знаходзілі. Тады адны даследчыкі пачалі атаясамліваць «Дацыю» з Даніяй, другія – з Румыніяй і Малдовай.

У апошні час пачала пераважваць «дацкая» версія.

Нядаўна быў знойдзены дакумент Ватыкана, пазначаны 1512 годам, дзе гаварылася, што да папы Юлія «прыбыло пасольства дацкага караля. Ад імя гэтага пасольства выступіў каралеўскі сакратар, які паведаміў, што да V Латэранскага сабору, які адкрыўся вясной 1512 года, хацеў бы далучыцца маскоўскі цар Васіль ІІІ».

Да «дацкай» версіі прыцягнулі пісьмо таксама шатландскага караля, у якім гаварылася, што кароль Даніі вёў перамовы з Васілём ІІІ аб аб'яднанні двух галін хрысціянства, схіляў маскоўскага цара да прыняцця ўніі.

Вядома ж, сакратаром караля Даніі навукоўцы «прызналі» Францыска Скарыну, хаця імя таго і не названа. А як жа! Толькі ён павінен займаць гэту пасаду! Недарэмна, быццам бы яшчэ ў 1509 годзе вялікі князь Жыгімонт І накіраваў яго ў складзе пасольскай дэлегацыі ў Капенгаген для падпісання дамовы аб сяброўстве.

Толькі вось незразумела, як гэта Скарына з пасольства Вялікага Княства Літоўскага нечакана «пераляцеў» у сакратары дацкага караля. Для яго што – нічога святога няма? Адну радзіму мяняць на другую!

Так не паступаюць прыстойныя людзі.

А затым гэтак жа нечакана праз тры месяцы, кінуўшы дыпламатычную місію, аказаўся ў Падуі, дзе бліскуча вытрымаў экзамен на званне доктара медыцыны. І зноў некуды нечакана знік?

Пагэтаму не верыцца ў Скарынава «сакратарства дацкага караля». Тут усё прыцягнута за вушы і наварочана столькі, што без свечкі ў белы дзень нічога не ўбачыш.

"А як жа тады *secretarius regis*?" – скажуць апаненты. Гэтае словазлучэнне перакладаецца як *сакратар караля*.

Аднак не толькі. Як зазначыў таленавіты скарыназнаўца з Гомеля Мікалай Палкоўнічанка, слова *regis* перакладаецца яшчэ і *правіцель*. А *правіцелямі*»маглі быць не толькі каралі, але і цары, султаны, візіры, князі, гаспадары, графы, ваяводы, бароны…

* * *

Зробім невялікае дапушчэнне. На хвіліначку пагодзімся з тым, што Скарына быў сакратаром караля Даніі. І вёў перамовы аб далучэнні да Лютэранскага сабору маскоўскага цара Васіля ІІІ.

Мы ведаем, што Францыск Скарына родам з Вялікага Княства Літоўскага. Ён любіць свой слаўны Полацк і пазней, стаўшы кнігадрукаром, выдасць на старабеларускай мове Біблію. Любоў да мовы – гэта любоў да Радзімы. І гандляваць ёю прыстойны чалавек не можа.

У той час, калі Францыск Скарына быццам бы знаходзіўся ў Даніі, яго родная краіна мела варожыя стасункі з Маскоўскай дзяржавай. Так, у 1492 годзе пачалася першая вайна Маскоўскай дзяржавы з Вялікім Княствам Літоўскім. Тады да Масквы адышлі Вяземскае княства і землі ў басейне верхняй Акі.

У 1503 годзе ў выніку няўдалай для Княства вайны да Маскоўскай дзяржавы адышлі Чарнігаў, Старадуб, Гомель, Ноўгарад-Северскі, Рыльск, Любеч, Пуціўль, Бранск, Невель і іншыя гарады.

У 1508 годзе – мяцеж Глінскага, падтрыманы Маскоўскай дзяржавай.

У 1512 годзе зноў баявыя дзеянні. Маскоўскае войска авалодала Смаленскам і пачало наступленне ў бок Оршы…

Таму Скарына не мог весці перамовы, каб спрыяць ворагу сваёй Радзімы. Ён, хутчэй за ўсё, адмовіўся б ад такой дыпламатычнай місіі.

* * *

А цяпер звернемся яшчэ да аднаго дакумента з Падуі. Уважліва ўчытаемся ў яго: «Найдастойнейшыя паны дактары! Прычына склікання Вашых дастойнасцей наступная: прыбыў нейкі вельмі малады чалавек, доктар мастацтваў, бедны, родам з надзвычай далёкіх краёў…»

І яшчэ: «Паны дактары, Вы выслухалі гэтага беднага і вучонага юнака…»

Бедны, беднага…

Уражанне такое, што ў знакаміты Падуанскі ўніверсітэт Францыск Скарына прыбыў у старадаўніх беларускіх лапцях. Правільней кажучы, у літоўскіх, бо яго Радзіма была Вялікае Княства Літоўскае.

Ну хіба ж можа так паводзіць сябе «сакратар караля Даніі»? Ён хіба не ведае пра гонар той краіны, якую прадстаўляе, або пра свой асабісты гонар?

На той час Данія была адной з багацейшых краін Еўропы. Там за службу плацілі вельмі добра. А калі ты быў яшчэ «сакратаром караля», ды яшчэ ўзначальваў пасольства ў перамовах з каталіцкім папай, то, відаць, у такога чалавека грошай – куры не клююць. Можна накапіць на бязбеднае існаванне на цэлае жыццё не толькі сабе, але і сваім дзеткам.

А тут перад намі ў Падуі стаіць амаль жабрак. І ўсяго тры месяцы прайшло з той пары, калі ён узначальваў прадстаўнічае пасольства да папы. Цяпер жа ён быў настолькі бедны, што «найдастойнейшыя дактары» Падуі вымушаны былі прымаць у яго бясплатна экзамен. А яны вельмі цанілі свой час і свае грошы.

Ну не верыцца ў тое, што Францыск Скарына прыбыў у Падуанскі ўніверсітэт з Капенгагена, дзе быў сакратаром караля Даніі Іаана І (1455–1513 гг.). Да таго ж яшчэ і адначасова караля Нарвегіі і герцага Шлёзвіг-Гальштэйна. Як не верыцца і ў тое, што ён вучыўся на медыка ў Капенгагенскім універсітэце. Па той простай прычыне, што ў тамашнім універсітэце тады быў толькі адзін багаслоўскі факультэт. А багасловы медыкаў, як вядома, ніколі не вучылі.

* * *

Чаму ж «найдастойнейшыя» прынялі ў беднага Францыска Скарыны экзамен бясплатна? Чым жа ён так іх уразіў, што яны пайшлі супраць сваёй меркантыльнасці?

Кодавае слова тут «Дакія». Імперскі сіндром доўга трымаецца ў генах. А выкладчыкі з Падуі былі далёкімі патомкамі старажытных рымлян, што калісьці ўладкоўвалі жыццё і дарогі дакаў. І ім непрыемна было бачыць, як адтуль амаль жабракамі прыходзяць да іх людзі.

І патрыятызм адыграў, відаць, тут сваю ролю. Калі вы, у далёкай Дакіі, дагаспадарыліся на тамашніх землях да таго, што здольныя людзі прыбываюць да нас беднымі, то наш абавязак, абавязак рымлян, зрабіць усё так, каб здольныя людзі з Дакіі, дзе мы калісьці былі гаспадарамі, станавіліся яшчэ і багатымі. І няхай гэта багацце прынясе мантыя доктара медыцыны.

Наспела, відаць, пара шукаць сляды Францыска Скарыны ў далёкай Дакіі. Што здарылася там? Чаму ён прыбыў адтуль бедным? Паспрабуем знайсці на гэта адказ.

УДК 811.161.3: 81'373.2

В. У. Азарка, А. С. Васілеўская

НАМІНАЦЫІ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ Ў ПАЭТЫЧНЫМ ТЭКСЦЕ: КУЛЬТУРНАЯ ІНФАРМАЦЫЯ – ПРЭЦЭДЭНТНАСЦЬ

У артыкуле на аснове аналізу намінацый Францыска Скарыны, ужытых у паэтычных творах, вылучаецца энцыклапедычная і сімвалічная інфармацыя, закладзеная ў імені беларускага асветніка, робіцца вывад пра прэцэдэнтны статус імені Францыска Скарыны ў беларускай культуры. Аналіз інфармацыі, закладзенай у прэцэдэнтным імені Францыска Скарыны, дазваляе гаварыць пра найбольш значныя для беларусаў культурныя прыярытэты, сярод якіх трэба адзначыць імкненне да ведаў, арыентацыю на нацыяльныя традыцыі, працу на карысць свайго народа, непарыўную сувязь з Радзімай.

Праблема ўзаемаадносін мовы і культуры здаўна знаходзіцца ў цэнтры пільнай увагі філосафаў, сацыёлагаў, псіхолагаў, лінгвістаў. У апошнія дзесяцігоддзі значная колькасць лінгвістычных даследаванняў прысвечана вывучэнню ролі моўных адзінак, і ў прыватнасці, ласных імёнаў, у назапашванні і перадачы культурнай інфармацыі.

Многія онімы набываюць статус прэцэдэнтных імён, паколькі "воплощают социально-исторический опыт носителей языка, являются своеобразным архетипом, с помощью которого возможно реконструировать не только условия и особенности жизнедеятельности народов (топонимика), но и сам «дух народа», целый ряд его составляющих: ценности, взгляды, установки и т. п." [1, с. 55]. Прэцэдэнтнае імя – гэта заўсёды "вяршыня піраміды", сімвал, які валодае традыцыйна прызнанымі ў даным грамадстве значэннямі, выяўляе сацыяльныя міфы і стэрэатыпы. На думку даследчыкаў, менавіта такія вяршыні якраз і дазваляюць ахапіць культурны вопыт, назапашаны чалавецтвам [2].

Да імён нацыянальнага ўзроўню прэцэдэнтнасці па праву адносіцца імя Францыска Скарыны.

Уяўленне пра гэту гістарычную асобу мы атрымліваем пераважна з навуковых, навукова-папулярных і мастацкіх тэкстаў. На іх аснове і фарміруецца той комплекс ведаў, які дазваляе зразумець прэцэдэнтную інфармацыю, закладзеную ў імені Францыска Скарыны. Прасочым, якога тыпу інфармацыя пра нашага славутага земляка акцэнтуецца, захоўваецца і перадаецца праз паэтычныя творы, змешчаныя ў зборніку "Падарожная кніжка Скарыны" [3].

А. І. Жураўскі – адзін з аўтараў энцыклапедыі "Францыск Скарына і яго час" – адзначае, што самай папулярнай формай імені, якую пазначаў сам асветнік і якая пераважае ў актавых запісах, з'яўляецца форма *Францыск* [4, с. 343]. Аднак паэты ў якасці ўласнай асабовай намінацыі побач з імем *Францыск* выкарыстоўваюць імёны *Георгій* і *Франціішак*:

Яшчэ ў дні старыя, у век наш лучынны,
Аб горадзе Полацку слава ішла, —
Друкар там выдатны Георгій Скарына,
Што зоры, рассыпаў па роднай краіне
Крыштальныя словы навукі-святла… (П. Броўка. Беларусь).

О, Францішак… Францішак Скарына,
Што над гранкай друкарскаю гнуўся!..
Ведай, праца твая пакарыла
Новы свет для сівой Беларусі! (А. Дудар. Скарына).

Выкарыстанне імені *Георгій* у якасці намінацыі Скарыны, як адзначае А. І. Жураўскі, абумоўлена памылкай, дапушчанай пры перакладзе грамат з лацінскай мовы. Доўгі час гэта памылка служыла аргументам у спрэчцы наконт веравызнання асветніка. Версія аб тым, што Скарына быў праваслаўным, а імя памяняў, каб паступіць у каталіцкі Кракаўскі ўніверсітэт, знайшла і паэтычнае ўвасабленне:

Ты мне, мой горад, даруй,
што ціхае імя Францішак
Я змяніў на нянаскае, гучнае імя Георгій (Г. Бураўкін. Скарына).

Паэты аддаюць перавагу форме *Францішак,* хоць, як сцвярджае А. І. Жураўскі, "для ўжывання такой формы няма дастатковых падстаў, паколькі ад яе адмовіўся сам Скарына ў пазнейшы перыяд сваёй выдавецкай дзейнасці" [4, с. 344]. Выкарыстанне гіпакарыстычнай формы абумоўлена імкненнем паэтаў наблізіць асобу Скарыны да чытачоў, што пацвярджаецца і іншымі намінацыямі.

Заціхлі званы, адбылася імша,
йзноў спевы гучаць на лаціне.
Дыплом уручаюць: ён сын Лукаша,
палачанін, Францішак Скарына... (Л. Геніюш. Скарына).

У паэтычных творах мы вылучылі каля 30 агульных назоўнікаў, ужытых у якасці намінацый асветніка. Аналіз гэтых найменняў дазваляе зразумець, як паэты ХХ стагоддзя ўспрымаюць асобу асветніка, якую культурную інфармацыю імкнуцца актуалізаваць і данесці да чытача.

Усе выяўленыя намінацыі мы аб'яднալі ў тры групы. Можна лічыць, што гэтыя групы акрэсліваюць пэўнае кола ведаў, звязаных з іменем Скарыны.

Самая вялікая група намінацый апісвае розныя аспекты дзейнасці Францыска Скарыны. У тэкстах, прысвечаных асветніку, традыцыйна ўжываюцца намінацыі *лекар, першадрукар, вучоны, пісьменнік, волат Адраджэння, тытан Адраджэння.* Прааналізаваныя паэтычныя тэксты не сталі выключэннем. Найбольшай частотнасцю ў іх характарызуюцца назоўнікі *друкар* і *першадрукар*:

Прароцтва кнігу ў маладой абнове,
Першадрукар наш — сын купца Лукі.
І праз вякі яго на роднай мове
Усе чытаюць, дзеці і бацькі (П. Прыходзька. Скарынаўскаму цэнтру).

Друкар нястомны
ў спадчыну пакінуў
Нашчадкам кнігі –
толькі і ўсяго (У. Скарынкін. Спадчына Скарыны)

Аўтары вершаў акцэнтуюць увагу на тым, якія вынікі мела друкарская справа, падкрэсліваюць, што кніга несла людзям адукацыю, вучыла быць людзьмі. Невыпадкова, у адным радзе з намінацыямі *друкар* (*першадрукар*) ужываюцца лексемы *асветнік* і *гуманіст*:

Асветнік, вучоны
І першадрукар,
Наш гонар —
Францішак Скарына (М. Пазнякоў. Скарына).

Свет загаманіў, нарэшце,
што з'явіўся палачанін
першадрукар Скарына, гуманіст... (М. Федзюковіч. Споведзь).

Намінацыя *асветнік* рэдкая ў паэтычным кантэксце, аднак пісьменнікі падкрэсліваюць асветніцкі аспект дзейнасці Скарыны праз метафарычнае ўжыванне

антонімаў *цемра* ‘культурная адсталасць; невуцтва’ і *святло* ‘сімвал прагрэсу, навукі, праўды, шчасця’:

Вайну абвясціўшы цемры,
Невуцтву
ў краі родным, —
Да ведаў ішоў ты цераз
Замежных дзяржаў вароты (К. Жук. Францішку Скарыне).

Можа, словы былі як загад,
гэту мову пакутныя ўнукі
захавалі пад стрэхамі хат
для святла, для дабра, для навукі (Л. Геніюш. Скарына).

Асветніцкае значэнне дзейнасці Ф. Скарыны падкрэслівае і выкарыстанне з пераносным значэннем слова *сейбіт* ‘той, хто распаўсюджвае сярод людзей веды і пад.’:

Скарына. І я, браце, сейбіт.
Многія я абышоў гарады (В. Вітка. Беларуская калыханка).

Варта адзначыць, што слова *сейбіт* В. Вітка ўкладвае ў вусны свайго героя: яно з’яўляецца своеасаблівай самахарактарыстыкай. Падобным прыёмам карыстаецца і М. Арочка ў вершы “Прамаўленне Скарыны”, напісаным ад імя самога друкара. На аснове пераноснага значэння слова *сеяць* ‘распаўсюджваць сярод людзей (асвету, ідэі, чуткі і пад.)’ разгортваецца метафарычная карціна дзейнасці Францыска Скарыны, намаляваная лірычным героем:

Я сеяў слова, адліваў у шрыфце,
Па полі белым сыпаў, як з сяўні.
Патрэбна ж людзям столькі дабрыні,
Святла, прачыстай праўды з глыбіні!
І мудрасці… Без іх –
хто мы, скажыце? (М. Арочка. Прамаўленне Скарыны).

Святло навукі мог распаўсюджваць толькі адукаваны чалавек, таму ў вершах нярэдка сустракаюцца намінацыі, якія падкрэсліваюць вучоны статус Францыска Скарыны, апісваюць яго шлях у навуку: *студэнт – бакалаўр – вучоны*:

Студэнт Скарына паўз вячэрні плёс
Шыбуе адзінока па ўзбярэжжы (А. Зарыцкі. Саперніцы)
Гляджу
праз гады нябыту
Туды, дзе ты ўзважваў пралікі,
Карпеў, бакалаўр знакаміты (К. Жук. Францішку Скарыне)

Хоць лекавых раслін аддаўна
Быў вядомым знаўцам,
Расліну ж распазнаць не мог
Вучоны самавіты (С. Шушкевіч. Скарына ў Празе).

Францыск Скарына, як вядома, абараніў вучонае званне доктара лекарскіх навук. Гэта інфармацыя часта вылучаецца ў вершах праз выкарыстанне намінацый *доктар* і *лекар*. Прычым лексема *доктар* рэалізуе ў вершах два значэнні – ‘урач, лекар’ і ‘самая высокая вучоная ступень’:

Ужо доктар навукі пад сілу яму.
З Падуі слаўнай, з чужыны,
вязе Беларусі, народу свайму
жыццё сваё, званні і імя (Л. Геніюш. Скарына).

Спяшае доктар Русь лячыць —
Ад нематы, ад глухаты,
Ад пракавечнай цемнаты (К. Цвірка. Францыск, Скарынін сын).

Ужыванне мнагазначнай лексемы *доктар* дазваляе паэтам падкрэсліць гуманістычны характар дзейнасці Францыска Скарыны і праз кантэкстуальнае збліжэнне гэтай лексемы са словамі *асветнік, гуманіст*, і праз яе супрацьпастаўленне з лексемай *лекар*.

У белы свет рассунуў сцены
З тае спрадвечнае глушы,
Быць меўся лекарам для цела,
А стаўся доктарам душы (М. Лужанін. Як нараджаўся новы свет).

Францыск Скарына быў першым у розных сферах дзейнасці, таму ў якасці намінацый ужываецца не толькі слова *першадрукар*, але і аказіяналізмы *першадоктар, першапаэт, першаздабытчык святла*:

І з долу, поўнага па коптур
Пітвом нялюдскіх мук і кар
На свет прабіўся
першадоктар,
Першапаэт, першадрукар.

А ў лесе, ў доме, у свеце – цёмна!
З тых часаў думка павяла
Яго на подзвіг векапомны,
Першаздабытчыка святла (М. Лужанін. Як нараджаўся новы свет).

Другая група найменняў, вылучаных у вершаваных творах, падкрэслівае цесную сувязь Скарыны з Радзімай. У вершах мы сустракаем намінацыі *палачанін, зямляк, суайчыннік, сын Радзімы*:

Дарогаю Петраркі палачанін
У Прагу з прагай рупнасці прыйшоў,
Каб потым іх імёны спалучалі,
Нібы на храмах постаці крыжоў (Р. Барадулін. Скарынавы сляды).

Запомні ўсім сэрцам
Як велічны дар
Радзімы
Славутага сына (М. Пазнякоў. Скарына).

Жыццё Скарыны – гэта вечнае падарожжа, пошук ведаў і мудрасці за межамі сваёй радзімы, што ўвасоблена ў пераносным значэнні слова *пілігрым* ‘вандроўнік, падарожны’:

Блукаў па свеце пілігрым —
Развеяў столькі лет і зім!
Цяпер ад тых чужых дымоў
Спяшыць Скарынін сын дамоў (К. Цвірка. Францыск, Скарынін сын).

Аднак усе гэтыя вандраванні былі для таго, каб прынесці карысць сваёй Радзіме. Для таго, каб паказаць еднасць Францыска Скарыны з роднай зямлёй, ацаніць значэнне дзейнасці знакамітага палачаніна для радзімы, Змітрок Бядуля выкарыстоўвае метафарычныя словазлучэнні *кветка родных межаў, вясёлка з-пад туману*:

Пад месяцам, пад сонцам Полацкіх капліц,
Пад спеўнымі званамі залачоных вежаў,
Пад паляўнічым рогам ў явах таямніц
З'явіўся наш Скарына кветкай родных межаў,
Вясёлкай з-пад туману (З. Бядуля. Паходні).

Трэцяя група намінацый – тэрміны сваяцтва *продак* і *прапрадзед* – дазваляе падкрэсліць сувязь, якая праз стагоддзі звязвае постаць Францыска Скарыны з нашымі сучаснікамі:

Тут беларус – прапрадзед мой
Калісьці ўпершыню друкарыў (В. Іпатава. Вільнюсу).

Мой суайчыннік, продак мой Скарына!
Прымі за тое ад мяне паклон,
што езуітам хіжым не скарыўся, што кінуў
ў твар святым айцам праклён... (М. Федзюковіч. Споведзь).

Значэнне асабістай звязанасці з ідэямі Скарыны, з яго справамі падкрэслена ўжываннем займенніка *мой*, якое спалучаецца з лексемамі *прапрадзед*, *продак*.

Цесная сувязь поглядаў Францыска Скарыны з сучаснасцю, значэнне яго дзейнасці для сённяшняй Беларусі сталі вобразнай асновай верша Д. Бічэль-Загнетавай:

Будучыня Беларусі –
старажытныя кнігі Скарыны.

Натхненне і талент нашчадкаў
у вобразах вершаў Скарыны…

І не малее запас
у змалоту Скарынавых думак.

І як бы тут ні прыйшлося
удольваць упорысты лёс, –

выйграў нам час Скарына.

Мы бачым, што ў вершах, прысвечаных Францыску Скарыну, замацоўваецца як энцыклапедычная інфармацыя пра яго (*Георгій-Францішак, студэнт-бакалаўр-вучоны, батанік, лекар, палачанін, сын Лукі, першадрукар*), так і сімвалічная (*асветнік, гуманіст, першаздабытчык святла, славуты сын Радзімы* і інш.). Рэалізацыя сімвалічнай інфармацыі ў паэтычным кантэксце (што мы назіраем у вершы Л. Паўлікавай) і дазваляе гаварыць пра імя Францыска Скарыны як прэцэдэнтнае:

“Абы научившися мудрости…” –
Рок наш!
О, дзе ж вы,
Скарыны сямідзясятых?! –
Хто спіўся,
хто знік за мяжой ці адрокся (Л. Паўлікава. Сумненне і вера).

На наш погляд, пад *Скарынамі сямідзясятых* паэтэса разумее людзей разумных, адукаваных, адданых сваёй радзіме.

Такім чынам, аналіз інфармацыі, закладзенай у прэцэдэнтным імені Францыска Скарыны, дазваляе гаварыць пра найбольш значныя для беларусаў культурныя прыярытэты, сярод якіх трэба адзначыць імкненне да ведаў, арыентацыю на нацыяльныя традыцыі, працу на карысць свайго народа, непарыўную сувязь з Радзімай.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Пан, С. М. Личное имя как культурный символ: стереотипы и мифы [Электронный ресурс] / М. С. Пан // Текст и дискурс : традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования : сб. науч. тр. / Ряз. гос. пед.ун-т им. С. А. Есенина ; под ред. Л. А. Манерко. – Рязань, 2002. – 236 с. – Режим доступа: http://www.studfiles.ru/preview/4538410/page:55/. – Дата доступа: 15.08.2017.

2. Костомаров, В. Г. Как тексты становятся прецедентными / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Русский язык за рубежом. – 1994. – № 1. – С. 73–76.
3. Падарожная кніжка Скарыны : зб., прысвеч. 500-годдзю беларус. першадрукара : для сярэдн. і ст. шк. узросту / уклад. С. Панізнік, В. Дышыневіч. – Мінск : Юнацтва, 1990. – 326 с.
4. Жураўскі, А. І. Імя і прозвішча Ф. Скарыны / А. І. Жураўскі // Францыск Скарына і яго час : энцыкл. даведнік / Беларус. Сав. Энцыклапедыя ; рэдкал.: І. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1988. – С. 343–344.

УДК 882.6.09(075.8)

А. І. Аўсяннікава

ІВАН ФЁДАРАЎ – ПРАДАЎЖАЛЬНІК ТРАДЫЦЫЙ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ ВА УКРАІНЕ

У артыкуле разглядаецца дзейнасць Івана Фёдарава ва Украіне. Імя першадрукара Івана Фёдарава добра вядома і ва Украіне, і за яе межамі. Раней яго лічылі не больш чым рамеснікам, але даследаванні апошніх дзесяцігоддзяў адкрылі новыя бакі дзейнасці Івана Фёдарава. Цяпер мы бачым у ім асветніка, пісьменніка, педагога, мастака, грамадскага дзеяча. Іван Фёдараў, які бачыў сваё пакліканне ў працягу справы славянскага асветніка – Францыска Скарыны – духоўнае збожжа па свеце сеяць і ўсім па чыне раздаваць, не мог не падтрымаць культурна-асветніцкі рух на беларуска-украінскіх землях, развіваць кірылічнае друкаванне, змагацца супраць гвалтоўнага акаталічвання і паланізацыі.

З’яўленне кнігадрукавання – значная вяха ў развіцці культуры ўкраінскага народа, сур’ёзны фактар у фарміраванні нацыянальнай свядомасці. Друкаваная кніга, акрамя свайго функцыянальнага прызначэння, дала пачатак і новаму этапу ў гісторыі культуры – мастацтву кнігадрукавання. Кнігадрукаванне стала адначасова і праявай гуманістычных тэндэнцый ва ўкраінскай гісторыі, і зброяй прадстаўнікоў айчыннага гуманізму ў барацьбе за незалежнасць.

Першая ўкраінская друкарня з’явілася ў канцы 15 ст. у Кракаве, тагачаснай сталіцы польскага каралеўства. Заснаваў яе Швайпольт Фіёль. Менавіта яго лічаць украінскім першадрукаром. У 1491 г. ён надрукаваў 4 богаслужбовыя кнігі на царкоўнаславянскай мове, пасляслоўі ж на ўкраінскай. Але з’яўленне ў Кракаве тых кніг для праваслаўнай царквы абурыла польскіх чыноўнікаў. Ш. Фіёль падвергся праследу, яму забаронена было друкаваць кнігі.

У пачатку 16 ст. з’явіліся кнігі, надрукаваныя беларусам Францыскам Скарынам. У 1517 г. ён надрукаваў «Псалтыр», а ў 1519 г. – «Біблію Рускую» ў Празе. Для сваіх выданняў ён выкарыстаў даволі поўны кірылічны шрыфт, выбраў зручны фармат, так званыя малыя кніжачкі, практычныя ў выкарыстанні. Кожнае выданне суправаджаў каментарамі, робячы асаблівы ўпор на асветніцкіх элементах. Так, у прадмове да «Псалтыра» ён адзначае: *«Она пожиточний суть всякому человеку, мудрому й безумному, богатому и убогому, младому й старому, наиболее тым они же хотять имети добрыя обычаи й познати мудрость и науку”* [2, с. 160]. Францыск Скарына стварыў першыя ў славянскай кніжнай культуры ўзоры кнігадрукарскага мастацкага афармлення, стаў зараджальнікам ілюстраванай Бібліі, упершыню застасаваў тытульны ліст і аркушавую нумарацыю замест сшыткавай. Ф. Скарына ілюстраваў асобныя біблейскія сюжэты, намаляваў аўтапартрэт, упрыгожыў тэкст выявамі пладоў, звяроў, рыб, кветак. Дзякуючы такім наватарскім метадам, ён наблізіў Біблію да звычайных людзей. У тым часе паміж украінцамі і беларусамі ішло цеснае культурнае супрацоўніцтва, і віленскае ды пражскае кнігадрукаванне, што развівалася ўсё больш, служыла як Беларусі, так і Украіне.

Новы этап у гісторыі кнігавыдання ва Украіне звязваюць з імем маскоўскага першадрукара Івана Федаровіча (Фёдарава). Пацярпеўшы пераслед у Масковіі, ён у пачатку 70-х гадоў 16 ст. прыбыў у Львоў.

У 1574 г. у Львове Іван Фёдараў выдаў «Апостал» – адну з найважнейшых богаслужбовых кніг, якая ўтрымлівае апісанне дзей апосталаў і іх пасланні. Праца над «Апосталам» працягвалася амаль год – ад 25 лютага 1573 г. па 15 лютага 1574 г.

Выданне шмат у чым паўтарала маскоўскі «Апостал», які быў надрукаваны Іванам Фёдаравым разам з Пятром Мсціслаўцам. Шрыфт быў адліты з тых жа матрыц, тыя ж былі ў асноўным і ўпрыгажэнні. Праўда, сустракаўся шрыфт новага ўзору – нахільны; ім друкаваліся заўвагі па краях старонак. Наноў была замоўлена гравюра з выявай легендарнага аўтара «Апостала». На апошнім лісце быў змешчаны на ўсю старонку кніжны знак, які меў вялікі сімвалічны сэнс. Сярод перапляценняў крыху фантастычнага раслiннага арнаменту былі змешчаныя два гербы. Першы – горада Львова: леў на фоне гарадской брамы з трыма вежамі. Другі, сімвалічнае значэнне якога расшыфравана, быў гербам самога Фёдарава. На ім напісана ЇОАН і намаляваны знак у выглядзе выгнутай паласы (што нагадвае літару S, напісаную ў адваротны бок), якую вянчае страла.

Вельмі каштоўнае ў львоўскім «Апостале» і пасляслоўе Івана Фёдарава – выдатны твор украінскай публіцыстыкі XVI стагоддзя: «*Эта-то аповесць тлумачыць, адкуль пачалася і як створана была друкарня гэтая*» [2, с. 160]. Фёдараўскае пасляслоўе – твор вялікага гістарычнага значэння і глыбокага, тонкага паэтычнага лірызму.

У пачатку пасляслоўя першадрукар паведамляе, што *«створана была друкарня гэтая ў горадзе Маскве ў 7070 першы год (1563)»* [2, с. 161]. Гэта занадта важная заява. Тут гаворка ідзе, вядома, не пра тое, што застаўкі ці іншы друкаваны матэрыял былі прывезены Іванам Фёдаравым з Масквы. Тут абвяшчаецца адзінства і пераемнасць самой установы, яе ідэалагічнай скіраванасці.

Далей І. Фёдараў распавядае гісторыю свайго пераезду ў Княства Літоўскае. Кажа ён пра сваё знаходжанне ў Рыгора Хадкевіча.

Горда гучыць – як адказ Фёдарава гетману Хадкевічу, які хацеў пакінуць вандроўнага друкара ў сябе для пісьмовых работ – заканчэнне гэтага фрагмента: *«Не пасуе мне, ні ворывам, ні ззяннем насення скарачаць час свайго жыцця, таму што замест плуга валодаю я мастацтвам прыналежнасці рамеснага, а замест хлеба павінен рассейваць духоўнае насеньне па свеце і ўсім па чыне раздаваць духоўную гэтую ежу»* [3, с. 150].

Гэтыя радкі бліскуча пацвярджаюць, што І. Фёдараў выдатна разумеў значэнне кнігадрукавання як прылады адукацыі і выхавання. Не грэбаванне сялянскай працай, а ўсведамленне важнага значэння адукацыі для народа *(«ўсім па чыне раздаваць»)* гучыць у прыведзеных радках.

Іван Федаровіч пераняў вопыт стварэння публіцыстычных элементаў у сваіх выданнях – аўтарскіх пасляслоўяў менавіта ў Ф. Скарыны, які ўвёў пасляслоўі ў беларускую літаратуру ўпершыню ў шырокі ўжытак. Ён абапіраўся на традыцыі славянскай рукапіснай кнігі (кароткія заключныя запісы аўтараў ці перапісчыкаў) і кнігавыдавецкай практыкі Заходняй Еўропы. Але асноўныя каментары да перакладзеных і выдадзеных кніг Ф. Скарына змясціў у прадмовах, у адрозненне ад Івана Фёдарава, таму пасляслоўі беларускага першадрукара лаканічныя па форме і маюць характар кароткіх прыпісак, якія мелі важныя ідэалагічныя функцыі. Усяго ён напісаў 62 пасляслоўі, якія паводле сваёй структуры можна падзяліць на поўныя, скарочаныя і зусім кароткія. Напрыклад, пададзена толькі ўказанне месца выдання кнігі «*...у славном старом месте Празском*» [5, с. 443].

Другім выбітным львоўскім выданнем Івана Федаровіча быў «Буквар» – першы ва Украіне друкаваны дапаможнік для навучання пісьменнасці, складзены, як сказана

ў пасляслоўі, *«ради скорого младенческого наученія»* [1, с. 109]. І па змесце, і па тэхніцы выканання, і па шрыфце ён лічыўся ўзорам для далейшых выданняў буквароў да 19 ст. «Буквар» – невялікая кніга, упрыгожаная маленькімі застаўкамі, канцоўкамі і некалькімі спрошчанымі малюнкамі гербаў г. Львова і Івана Федаровіча. Захаваліся толькі два асобнікі.

Буквар складаецца з дзвюх частак. У першай змешчаны ўласна азбука, матэрыял для вывучэння літар і складоў, словы на адпаведныя літары, прыведзены ўзоры скланення, асобныя выразы. У другой частцы надрукаваны тэксты найбольш ужывальных малітваў, якія трэба было чытаць і запамінаць.

Заканчвалася кніга павучаннямі, асобна для дзяцей і асобна для бацькоў. Некаторыя з гэтых павучанняў, нароўні з чыста выхаваўчым зместам, утрымлівалі і перасцярогу ворагам. Вось адно з іх, найбольш характэрнае: *«Не дотикайся межей чужих й на поле сироты не вступуй, понеже мститель их силен єсть»* [1, с. 110].

І тут мы можам правесці паралель паміж Іванам Фёдаравым і Францішакам Скарынам, які таксама садзейнічаў папулярызацыі пісьменства. Пра гэта сведчаць такія яго радкі: *«Кожнаму чалавеку трэба чытаць, бо чытанне – люстэрка нашага жыцця, лекі для душы»* [4, с. 330]. Ён так вызначыў мэту сваёй дзейнасці – паслужыць простым людзям, дапамагчы спазнаць ім мудрасць, *«абы научившися мудрости, добре жити на свеце»* [4, с. 450]. Асаблівую ролю ў навучанні Ф. Скарына адводзіў прынцыпу нагляднасці (першым выкарыстаў гравюру як сродак навучання) і актыўнасці (сцвярджаў эксперымент часткай навукі). Больш за тое ён выступіў заснавальнікам слоўніка замежных слоў, тлумачальнага слоўніка.

У пачатку 1575 г. Іван Фёдараў выехаў з Львова і паступіў на службу да князя Канстанціна Астрожскага, пакінуўшы Львоўскую друкарню свайму сыну. У Астрогу пры фінансавай падтрымцы князя Астрожскага яму ўдалося заснаваць новую друкарню і выдаць некалькі кніг богаслужбовага ўтрымання. Самым адметным выданнем таго перыяду стала «Астрожская Біблія». Тое, што поўны тэкст Бібліі на стараславянскай мове быў надрукаваны менавіта ў Астрогу ў пачатку васьмідзясятых гадоў XVI ст., было далёка не выпадковым. Да таго часу тут скламіся багатыя традыцыі працы з біблейскімі тэкстамі. Ёсць падставы меркаваць, што Францыск Скарына, які ў 1517–1519 гг. у Празе выдаў значную частку старазапаветных кніг у перакладзе на «рускую мову», уласна, мове, блізкай да тагачаснай украінскай і беларускай, на пачатку 1520-хх гг. жыў непадалёк ад Астрога ў Крамянцы. Справа ў тым, што ён у той час знаходзіўся на службе ў віленскага каталіцкага біскупа Яна, які валодаў гэтым горадам і пераважна знаходзіўся тут. Існуе нават меркаванне, што Ф. Скарына планаваў працягнуць сваю выдавецкую дзейнасць у Крамянцы.

Што тычыцца «Астрожскай Бібліі», то яе аб'ём складае 628 лістоў, або 1256 старонак. Біблія ўпрыгожана рознымі гравюрамі. Аднак гэтыя графічныя ўпрыгажэнні занадта сціплыя. Для друку тэксту быў адліты асаблівы шрыфт – вельмі дробны ў тыя часы (у 24,8 мм), аднак выразны і філігранны, што сведчыць пра высокае майстэрства друкара. Што тычыцца пачатковых (загалоўных) літар «Астрожскай Бібліі», то яны крыху нагадвалі вялікія літары Скарынаўскіх выданняў.

Увогуле вядомыя два выданні Бібліі – 1580 і 1581 гг. Яны амаль аднолькавыя: загалоўны ліст адзін, з указаннем 1581 г., тыя ж прадмовы. Асноўнае адрозненне – пасляслоўі друкара І. Федаровіча ў абодвух выданнях розныя, часам заўважаецца розніца ў шрыфце, складах і ўпрыгожваннях.

«Астрожская Біблія» ўжывае ў якасці асновы «Генадзьеўскую Біблію» і пераклад Францыска Скарыны. Зверка тэксту адбывалася па некаторых грэцкіх манускрыптах і Вульгате (ганаровы тытул, які ўжываецца да лацінскага перакладзе Святога Пісання, якое ўзыходзіць да прац благаслаўлёнага Гераніма). Некаторыя раздзелы і кнігі (Эсфір, Песні Песняў, Прамудрасці), якія адсутнічалі ў Генадзьеўскім зводзе, былі дадзены ў перакладзе з лацінскага тэксту.

Важна падкрэсліць і навуковае значэнне гэтай кнігі: Біблія ўтрымоўвала звесткі па астраноміі і матэматыцы, хіміі і геаграфіі, біялогіі і медыцыне. Таксама кожная кніга Бібліі Скарыны – гэта сімвал пэўнай навукі ці мастацтва: граматыкі, арыфметыкі, геаметрыі, астраноміі, этыкі, логікі, музыкі, рыторыкі. У прыватнасці, калі жадаеш вывучаць логіку, «*она же учить з доводом розознати правду от кривды, чти книгу святого Иова или послания светого апостола Павла*» [4, с. 223]. Значэнне «Астрожскай Бібліі» было вялікім для праваслаўнай адукацыі, якое было вымушана супрацьстаяць моцнаму каталіцкаму ціску ва Украіне і Беларусі.

Таленавіты чалавек таленавіты ва ўсім. Іван Фёдараў і Францыск Скарына былі markdown рознабакова адукаванымі людзьмі. Іх асобы ўвабралі ў сябе шматграннасць, характэрную для найбольш слаўных прадстаўнікоў еўрапейскага Рэнесансу. Ф. Скарына праявіў сябе ў розных галінах навукі і мастацтва – як філосаф, медык, паэт, перакладчык, мастак. Яму ж прыпісваюць удзел у падрыхтоўцы першага зводу законаў ВКЛ – Статута 1529 г. А вось І. Фёдараў не толькі займаўся выдавецкай справай, але і адліваў гарматы, вынайшаў шматствольную марціру з ўзаемазаменнымі часткамі. Першы рускі кнігадрукар меў цесныя сувязі з адукаванымі людзьмі Еўропы. У Дрэздэнскім архіве знойдзена яго перапіска з саксонскім курфюрстам Аўгустам.

Іван Фёдараў стаў годным прадаўжальнікам традыцый Ф. Скарыны. Украінскі і расійскі народы аддаюць належнае свайму першадрукару, а ўсе кнігавыдаўцы і кнігазнаўцы ў 1959 г. пачалі і рэгулярна праводзяць штогадовыя навуковыя сесіі, прысвечаныя актуальным праблемам гісторыі кнігі і кніжнай справы – «Фёдараўскія чытанні». Выйшла вялікая колькасць навуковых прац, прысвечаных жыццю і дзейнасці «*друкаря книг пред тем невиданных*» [1, с. 115].

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Ісаєвич, Я. Д. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Я. Д. Ісаєвич. – Львів, 2002. – С. 104–117.
2. Павлова, О. Ю. Історія української культури / О. Ю. Павлова. – Київ: Центр учбової літератури, 2013. – 340 с.
3. Немировский, Е. Л. Иван Федоров: Ок.1510–1583 / Е. Л. Немировский. – М.: Наука, 1985. – 317 с.
4. Немировский, Е. Л. Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просвітителя / Е. Л. Немировский. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1990. – 597 с.
5. Францыск Скарына і яго час / Энцыклапедычны даведнік. – Мінск: «Беларуская савецкая энцыклапедыя» імя Петруся Броўкі, 1988. – 607 с.

УДК 821.161.3-3.09”21” -3.09 : 94 (476) “15/16”

В. Ю. Бароўка

ЛІТАРАТУРНАЯ СКАРЫНІЯНА ПАЧАТКУ XXI СТАГОДДЗЯ: ЭСТЭТЫЧНА-АКСІЯЛАГІЧНЫ РАКУРС

У артыкуле аналізуецца эстэтычна-аксіялагічны ракурс сучаснай айчыннай літаратурнай Скарыніяны. На падставе разгляду твораў паэзіі і драматургіі сцвярджаецца, што яны ўгрунтаваны на мастацкай інтэрпрэтацыі агульнавядомых фактаў з жыцця Ф. Скарыны, але з прыцягненнем або другаснай мастацкай умоўнасці, або асацыятыўных паралелей з нашым часам. Адзначаецца, што ў паэзіі цэнтральнае месца адводзіцца асэнсаванню месца Ф. Скарыны ў гістарычным працэсе, што драматургі найперш акцэнтуюць пераклічку і тыпалагічнае падабенства розных гістарычных перыядаў і лёсу выдатнай асобы, што пры адлюстраванні жыцця беларускага першадрукара сучасныя беларускія пісьменнікі найперш падкрэсліваюць складанасць лёсу чалавека, які апярэдзіў свой час.

Эстэтычны фундамент айчыннай літаратурнай Скарыніяны закладваўся Максімам Багдановічам, Змітраком Бядулем, Максімам Гарэцкім, Вацлавам Ластоўскім на пачатку XX стагоддзя, калі беларуская літаратура адчула моцны нацыянальна-адраджэнскі імпульс і шукала трывалую аснову для свайго далейшага развіцця. Цікавасць пісьменнікаў да асобы айчыннага асветніка і першадрукара заўсёды ўзрастала ў так званыя пераходныя перыяды грамадскага існавання. Існуе гэта цікавасць і ў сучасных аўтараў, што працуюць у розных літаратурных жанрах.

Беларуская паэзія пачатку XXI стагоддзя значна радзей, у параўнанні з паэзіяй другой паловы гадоў і 1990-мі гадамі, звяртаецца да вобраза Францыска Скарыны, аднак поле мастацкай інтэрпрэтацыі ў ёй дастаткова шырокае. Бясспрэчна, у першую чаргу пра Скарыну пішуць яго землякі, у гэтай сувязі можна прыгадаць лірычныя вершы А. Аркуша і Н. Гальпяровіча, у якіх Францыск Скарына прадстае сімвалам Полацкай зямлі і неаб'емнай часткай іх уласнай біяграфіі. Так, у вершы Н. Гальпяровіча "Выток" (2008) дзяцінства ў Полацку для лірычнага героя асацыюецца з памяццю пра слаўнага земляка: "Тут чорную скарыну, // Малы, са смакам еў, // І тут пагляд Скарынаў // У сэрца заляцеў" [1, с. 8]. Францыск Скарына ўспрымаецццца паэтам як празорца, як пачынальнік беларускай літаратуры, як абаронца і захавальнік народнай мовы. У вершы "Купала ў Полацку" (2012) Н. Гальпяровіч прыгадаў знаходжанне Янкі Купалы ў Полацку ў складзе дарожна-будаўнічага батальёна падчас Першай сусветнай вайны і зазначыў: "Тут Скарыны жывуць прадмовы, // Бо, напэўна, прадбачыў ён, // Як Купала народа мову // Пранясе аж да нашых дзён" [2, с. 171]. Як і літаратурныя папярэднікі, сучасныя аўтары нярэдка акцэнтуюць вобраз Скарыны-кніжніка і Скарыны-вандроўніка ў пошуках мудрасці. Сучасная паэтычная Скарыніяна звычайна асэнсоўвае настрой, выкліканы нейкім момантам з жыцця аўтара або з жыцця Ф. Скарыны, што ўразіў паэта. Уласна кажучы, лірыка як самы суб'ектыўны род мастацтва і трымаецца на перадачы настрояў, уражанняў, але ў лірычным творы важнае значэнне набывае кандэнсацыя, сэнсавая ёмістасць паэтычнай думкі, а яе якраз не заўсёды хапае сучасным паэтам. Прыемным выключэннем з шэрагу лірычных твораў можна назваць верш Э. Акуліна "Францішак Скарына" (2012), дзе думка і лірычны вобраз семантычна значныя, дзе на самым пачатку згадваецца трывожная атмасфера, выкліканая сонечным зацьменнем канца XIV стагоддзя: "Полацк поўны саборным звонам, // Душы поўніць нябесным страхам, // Ад Сафіі плывуць іконы, // люд на неба глядзіць у жаху" [3, с. 106]. Паэт метафарычна абыгрывае сітуацыю сонечнага зацьмення і пазіцыянуе Скарыну вялікім асветнікам: "Ты з'явіўся ў пару зацьмення, // каб народ асвяціць сабою" [3, с. 106]. Беларуская паэтычная Скарыніяна, на жаль, не вылучаецца разнастайнасцю жанраў, абмяжоўваецца формай лірычнага верша.

Беларуская проза пачатку XXI стагоддзя пакуль яшчэ не дала ўзораў мастацкага даследавання асобы Скарыны, часткова гэта лакуна запоўнена рускім пісьменнікам М. Расолавым у рамане "Францыск Скарына" (2007). Там на шырокім гістарычным фоне канца XIV – першай трэці XV стагоддзя ўзноўлены жыццёвы шлях беларускага першадрукара ад нараджэння да лета 1530 года, калі ў Вільні згарэла друкарня. Францыск Скарына ў творы – адукаваны, высокамаральны чалавек, засцерагальнік хрысціянства ад рэфарматарства і расколу, прыхільнік выключна праваслаўнай веры, дыдакт у стасунках з людзьмі, перакананы праціўнік каталіцызму. М. Расолаў настойліва падкрэсліваў на працягу аповеду, што Ф. Скарына – сын цярплівага, працавітага, талерантнага народа. На жаль, мадэрнізацыя пісьменнікам гістарычных і бытавых рэалій (у творы Лука Скарына купляе ў падарунак, нібы цацкі, кнігі, што ўпадабаў малодшы сын на Полацкім кірмашы, а між тым такі падарунак быў фінансава непад'ёмны для звычайнага тагачаснага купца; малады Скарына раіць знаёмаму падлетку вучыцца ў царкоўна-прыходскай школе, а такія школы з'явіліся толькі ў XIX стагоддзі; прыезд дадому на вакацыі з Вільні Ф. Скарыны ў Полацк нагадвае

хутчэй прыезд сучаснага студэнта да бацькоў), тэндэнцыйная трактоўка поглядаў беларускага першадрукара на рэлігійныя пытанні зніжаюць эстэтычныя вартасці твора, дэфармуюць вобраз асветніка. Аўтар неправамерна прыпісвае першадрукару тыя этычныя каштоўнасці, якіх ён прытрымліваўся сам.

Беларуская драматургія пачатку XXI стагоддзя ідзе ў авангардзе разнастайнага ў праблемна-тэматычным і жанрава-стылёвым планах мастацкага спасціжэння жыцця і дзейнасці Ф. Скарыны. Дастаткова традыцыйная па адлюстраванні жыцця першадрукара п’еса Г. Марчука “Кракаўскі студэнт” (2003). У цэнтры яе – юнацтва Скарыны, жыццё ў Полацку ў 1503–1504 гадах, станаўленне характару, выпрабаванне першым каханнем, дружбай, любоўю да бацькоўскага дома. Скарына ў творы – сапраўдны хрысціянін. Ён упэўнены ў магчымасці дасягнення гарманічнага існавання, калі кіравацца Боскімі запаветамі, таму вырашае крочыць па жыцці “з любоўю да бліжняга”. Ён лічыць, што не трэба перайначваць свет, а неабходна “паляпшаць сябе” з дапамогай кнігі, што Богу “ўгодны вера і добрыя справы”. Варта зазначыць, што называнне Скарыны Георгіем у кантэксце напрацовак сучаснага скарыназнаўства выглядае архаічным і ўспрымаецца найперш як праява дробнага самапіяра з боку аўтара п’есы, паколькі сама сабой напрошваецца антрапанімічная паралель: Георгій Скарына – Георгій Марчук.

Камедыйны трылер А. Курэйчыка “Скарына” (2006) – эстэтычна правакацыйная мастацкая інтэрпрэтацыя не лёсу Ф. Скарыны, хоць там згадваюцца і асноўныя моманты жыцця першадрукара, а лёсу ўвогуле выдатнай асобы ва ўсе часы, таму пісьменнік мала клапоціцца пра захаванне строгай гістарычнай канвы біяграфіі першадрукара, гістарычных і нават этнаграфічна-бытавых рэалій. Фактычна драматург становіцца на шлях знакамітага Шэкспіра. П’еса “Скарына” напоўнена палітычнымі, літаратурнымі, кінематаграфічнымі рэмінісцэнцыямі. Адна з іх – страта і нечаканая знаходка бацькам дзіцяці. Так, у творы герой неспадзявана даведваецца пра існаванне дачкі, якую ён лічыў памерлай і якую потым з-за рэўнасці атруціла жонка Скарыны. Скарына ў творы Курэйчыка – чалавек мэтанакіраваны, стары, хворы, духоўна адзінокі, ён у апошнія гады знаходжання ў Празе працягвае перакладаць Біблію, хоча “несці слова Божае” “на мове народа, на мове сэрца”, але не знаходзіць маральнай падтрымкі нават у сваім самым блізкім асяроддзі. Ён паказваецца звычайным чалавекам: захапляецца жаночай прыгажосцю, кветкамі, капрызіць, праяўляе псіхалагічную і бытавую вынаходлівасць, хітруе. Напрыклад, калі для працягу кнігадрукавання ўгаворвае пражаніна Мілаша пераехаць у Вільню, то малюе яму нібыта светлыя перспектывы на новым месцы: “Там сапраўдныя грошы, слава, шанаванне”. Скарына ў Курэйчыка – трагічная асоба, якая стаічна пераносіць пасланыя лёсам выпрабаванні і адчувае, што лепшае засталося ў мінулым. Ён любіць Радзіму, праславіў яе сваёй дзейнасцю, але разумее, што займацца любімай справай можа толькі за межамі роднага краю. Дарэчы, на Радзіме пра яго ўспомнілі выключна тады, калі адзін з варагуючых палітычных бакоў захацеў у сваіх мэтах выкарыстаць аўтарытэт славутай асобы і прапанаваў супрацоўніцтва. У выпадку адмовы, Скарыну пагражаюць ганьбаваннем і праклёнамі. П’еса А. Курэйчыка акцэнтавала складанасць існавання выдатнай асобы ў гістарычным часе.

Заслугоўвае літаратуразнаўчай увагі драма-мікст “Мудрости зачало и конець.., або Спакушэнне Скарыны” (2012) І. Штэйнера. У творы аўтар выкарыстаў элементы розных літаратурных і пазалітаратурных формаў, каб раскрыць шматграннасць асобы першадрукара. Пісьменнік у займальнай форме нагадаў біяграфію Скарыны, падкрэсліў уклад у развіццё беларускай культуры, артыкуляваў адметнасць Францыска Скарыны ў параўнанні з тымі дзеячамі эпохі Адраджэння, якіх хвалявалі падобныя пытанні або род дзейнасці якіх нейкім чынам супадаў са Скарынавым, дасціпна высмеяў літаратуразнаўчыя і культуралагічныя штампы айчыннай Скарыніяны. Беларускі першадрукар у п’есе Штэйнера пазбаўлены прагматызму, у адрозненне ад рэфарматара

медыцыны і вядомага алхіміка Парацэльса; у параўнанні з Эразмам Ратэрдамскім, які пісаў пераважна на латыні, ён апеляваў да мовы народа; не крытыкаваў хрысціянскую царкву, у адрозненне ад Марціна Лютэра, які ў творы адзначыў, што Скарынавы выданні былі "прызначаны не для карпаратыўна-царкоўнага карыстання, а пераважна для індывідуальнага чытання" [4, с. 40]; у параўнанні са многімі вольнымі мастакамі, не прагнуў асабістай славы. Паводле І. Штэйнера, Ф. Скарына – фенаменальная асоба, што імкнулася дзейнічаць праспектыўна. Скарына хацеў змяніць духоўны свет суайчыннікаў праз Біблію і хрысціянскае стаўленне да наваколля, ён знаходзіўся "на пазіцыях індывідуальна-гуманістычнага руху" [4, с. 40] і верацярпімасці, імкнуўся аб'яднасць усіх хрысціян у адзіную царкву Хрыстову. Яго пакутніцкі і слаўны лёс, як даводзіць аўтар, нагадвае лёс біблейскага Іова. Беларускі першадрукар працаваў дзеля "паспольства", у імя будучыні, але, на жаль, ён застаўся не зразумелым большасцю сучаснікаў і ўвогуле суайчыннікаў-наступнікаў. Так, ён выступаў за беларускую мову для "людцаў паспалітых", але мова "вымрэ ў XXI стагоддзі, а на яе рэдкіх носьбітаў будуць глядзець, як на іншапланецянаў" [4, с. 56]. Аднак, сцвярджаецца пісьменнікам, без Скарыны не было б і той Беларусі, якую мы зараз маем. П'еса І. Штэйнера прасякнута думкай пра актуальнасць жыццёвай пазіцыі Ф. Скарыны для нашага часу.

Знешне істотна актывізаваў беларускую драматургічную Скарыніяну аб'яўлены Рэспубліканскім тэатрам беларускай драматургіі, Нацыянальнай бібліятэкай Беларусі і ашчадным банкам "Беларусбанк" конкурс "Францыск Скарына і сучаснасць", прымеркаваны да пяцісотгоддзя выхаду ў Празе "Псалтыра". На конкурс былі прадстаўлены 32 п'есы, якія засведчылі пошукавы характар сучаснай айчыннай драматургіі. Пры асэнсаванні асобы Скарыны маладыя беларускія драматургі найперш акцэнтуюць момант цеснай сувязі розных гістарычных пластоў, тыпалагічнае падабенства лёсу наватараў розных эпох. "Пасляслоўе XXI стагоддзя ў дзвюх дзеях" "Скарына. Прыпавесць" Ц. Ільеўскага напоўнена разважаннем пра цану дзейнасці выдатнай асобы. Скарына з маладых гадоў верыў, што асвета адкрывае перад чалавекам вялікія жыццёвыя перспектывы, што яна можа змяніць грамадства, таму дзеля атрымання адукацыі прыняў новае імя і веру. Свет ён ацэньваў як недасканалы, але ведаў прычыны гэтай недасканаласці: "Усяму віной – неадукаванасць! Знішчыце яе – і жыццё зменіцца" [5, с. 27]. З пункту гледжання драматурга, беларускі першадрукар быў звязаны з прадстаўнікамі патрыятычных колаў ВКЛ, прадстаўленых у асобе Багдана Онкава, Юрыя Адверніка, Якуба Бабіча, Канстанціна Астрожскага, што лічылі: "Мы абавязаны даць слова Божае літвінам!". Выданнем кніг Біблii Скарына гэта ажыццявіў. Чэшскаму друкару Яну Севярыну Скарына прызнаваўся: "Не апостал, не прарок, але шукальнік свабоды: для сябе, для свайго розуму, для братоў і сясцёр. Я шукаю ўнутраную свабоду хрысціяніна, заціснутага межамі царкоўных правіл і традыцый" [5, с. 61]. Каб даць слова Божае суайчыннікам, каб кожны мог чытаць і тлумачыць Біблію, выдаваў кнігі Святога Пісьма, шукаў "свабоду на шляху да Хрыста". У пазнанскай турме біскуп Ян спрабаваў давесці Скарыну, што слова Божае людзям можа несці толькі святар, што мова рэлігіі павінна быць кананічнай, што таму дзейнасць Скарыны марная; потым Пётр Мсціславец і лекар Ісак, калі трапілі да старога Скарыны ў Прагу, таксама сцвярджалі, што Францыск Скарына адпачаткова абраў памылковы шлях, калі зрабіў стаўку на індывідуальнасць, на чалавечую ініцыятыву. На зыходзе сваіх зямных дзён беларускі друкар прачытаў развітальны ліст чэшскага выдаўца, які хваліў яго прыгожыя кнігі і ганарыўся тым, што некалі дапамог Скарыну іх надрукаваць. Зместам твора аўтар сцвярджае, што дзейнасць выдатнай асобы ніколі не праходзіць незаўважанай, што першымі гэта ацэньваюць менавіта прафесіяналы, аднак іх мала.

У гісторыка-фантастычнай п'есе "Я прынёс вам слова" (2016) М. Туруноўскага, заснаванай на прыёмах другаснай мастацкай умоўнасці, Ф. Скарына паказаны ў пошуку ісціны, у маральным процістаянні Чалавеку ў чорным, які ўвесь час перашкаджаў

друкару, знішчаў яго сяброў і фундатараў. Апантаная і напружаная дзейнасць Скарыны, паводле драматурга, урэшце, перамагла сілы цемры. Скарына – мастак і кніжнік, прызначэнне сапраўднага мастацтва, на яго думку, – лячыць душы, выратаванне ж душы – мэта сапраўднага хрысціяніна. Па-свойму заканамерна, заўважаў драматург, што Ф. Скарына вывучаў медыцыну, бо такім чынам шукаў шлях выратавання чалавечага цела і душы людзей, але прыйшоў да высновы, што найперш трэба ратаваць душы.

П’есы М. Рудкоўскага “Доктар свабодных навук” (2016), В. Марціновіча “Кар’ера доктара Рауса” (2016), А. Іванюшэнкі “Скарына” (2016) заснаваны на супастаўленні двух часавых планаў: часоў Скарыны і пачатку XXI стагоддзя. Безыменны Доктар, моманты біяграфіі якога супадаюць з біяграфіяй Ф. Скарыны, з п’есы М. Рудкоўскага “Доктар свабодных навук” у складаны для Радзімы час сваёй місіяй абірае абуджэнне чалавечай думкі. Ён хоча, каб людзі думалі, разважалі, спрачаліся, адрознівалі дабро ад зла, таму прысвяціў жыццё друкаванню кніг. Ён разумеў, што мова, на якой ідзе царкоўная служба, незразумелая вернікам. Працу Доктара садоўнікам у Празе драматург патлумачыў адчуваннем таго, што адыход з жыцця сяброў, фундатараў, жонкі Маргарыты – гэта плата за выданне кніг. Боязь страціць сына стрымлівала яго ад працягу друкарскай справы. Доктар свабодных навук у творы – дзейсная, мэтанакіраваная, але трагічная сваім лёсам асоба. Скарына дае наказ Юнаку-сыну і адначасова прызнаецца: “Нас вядзе па ім Бог, а мы вечныя спадарожнікі, якія хочуць у выніку трапіць у райскі сад. І я апынуўся ў садзе. Няхай пакуль не ў райскім. Але дзверы ў райскі сад я ўжо прыадчыніў…” [5, с. 199]. Бурлескна-травесційная “гістарычна недакладная трагікамедыя”, па вызначэнні В. Марціновіча, “Кар’ера доктара Рауса” рэпрэзентуе Скарыну гуманістам, шчырым патрыётам, свабодалюбівай асобай, якая значна апярэдзіла свой час, дзіваком, з пункту гледжання шараговага абывацеля. Скарына разумее, што за кнігай будучыня і спрабуе пераканаць асобу пры пасадзе ў “аддзеле маркетынгу карпарацыі яго мосці Якуба Пятровіча Бабіча” [5, с. 205]. Скарына – ініцыятыўны наватар, які многім бачыцца або махляром, або наіўным чалавекам, або шпіёнам, бо паводзіць сябе не так, як іншыя. Кнігі для Скарыны – святыня. Біскупу ён сцвярджае: “І мае кнігі, усе яны будуць беражліва захоўвацца ажно да тае пары, калі яны зразумеюць, што Пісанне недатыкальнае. На любой мове. Што кожны створаны для дабра тэкст, святы. На любой мове” [5, с. 225]. Выданне кніг ён апраўдвае грамадскім запатрабаваннем: “Мая ж роля была ў тым, каб як найбольш людзей маглі азнаёміцца з тым, што створана Нябёсамі” [5, с. 226]. Епіскап канстатуе: “Я бачу перад сабой добранамеранага вучонага, які паспяшаўся са сваім нараджэннем гадоў гэтак на дзвесце” [5, с. 227]. Скарыну непакоіць узровень развіцця чалавека, ён хоча, каб людзі былі самастойнымі, умелі разважаць, кнігі Бібліі, на яго думку, прызначаны найперш для індывідуальнага чытання: “Мой Бог у сэрцы. Мне не патрэбна двое ці трое, каб ухваляць яго” [5, с. 229]. Доктар лекарскіх навук верыць, што працаваў недарэмна, хаця сустракаўся толькі з неразуменнем: “Але зерне ўпала” [5, с. 269]. Згадваючы асноўныя моманты жыццёвага шляху Ф. Скарыны, драматург дасціпна акцэнтуе тыпалагічнае падабенства розных гістарычных часоў, нораваў, лёсу неардынарнай асобы. У п’есе А. Іванюшэнкі “«Скарына»: бета-версія” размова ідзе пра праект “Скарына”, галоўны герой твора – перспектыўны праграміст Андрэй – тыпалагічна родная Ф. Скарыне натура: атрымаў прызнанне за мяжой, прыехаў у Беларусь з інавацыйным праектам, з цяжкасцю знайшоў сродкі на ажыццяўленне праекта, сутыкнуўся з падманам кампаньёна, меў фінансавыя праблемы пасля смерці брата. Гісторыя Андрэя – гэта другая, сучасная версія шляху Скарыны як чалавека-першапраходца ў наш час. Такім чынам, Ф. Скарына ў п’есе – гэта вобраз-ідэя, увасабленне чалавека, што адкрывае новыя шляхі для развіцця чалавецтва. Сучасная беларуская драматургія галоўным чынам засяроджана на асэнсаванні праз асобу і дзейнасць Ф. Скарыны балявых кропак нашага часу.

Літаратурная Скарыніяна пачатку XXI стагоддзя знешне шматаблічная ў эстэтычным і аксіялагічным планах, дэтэрмінаваная жанрам, творчай індывідуальнасцю пісьменнікаў, іх абазнанасцю ў сакрэтах мастацкай творчасці і ў матэрыяле, асабістымі канцэптуальнымі ўстаноўкамі, каштоўнаснай шкалой, сфарміраванай гістарычным часам. Сучасная беларуская проза пакуль не звяртаецца да мастацкага спасціжэння асобы і дзейнасці Ф. Скарыны, у паэзіі значнае месца адводзіцца асэнсаванню месца Ф. Скарыны ў гістарычным працэсе, а драматургі найперш акцэнтуюць пераклічку і тыпалагічнае падабенства розных гістарычных перыядаў і лёсу выдатнай асобы. Пры адлюстраванні беларускага першадрукара пісьменнікі найперш падкрэсліваюць складанасць лёсу чалавека, які апярэдзіў свой час. Літаратурная Скарыніяна галоўным чынам угрунтавана на мастацкай інтэрпрэтацыі агульнавядомых фактаў з жыцця Ф. Скарыны, але з прыцягненнем або другаснай мастацкай умоўнасці, або асацыятыўных паралелей з нашым часам.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Гальпяровіч, Н. Насцеж: вершы, нарысы / Н. Гальпяровіч. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 222 с.
2. Гальпяровіч, Н. Сюжэт для вечнасці: вершы, проза / Н. Гальпяровіч. – Мінск: Маст. літ., 2013. – 255 с.
3. Акулін, Э. Святая ноч: выбранае / Э. Акулін. – Мінск: Медысонт, 2012. – 546 с.
4. Штэйнер, І. Ф. Мудрости зачало и конець, або Спакушэнне Скарыны / І. Ф. Штэйнер. – Гомель: Барк, 2012. – 74 с.
5. Францыск Скарына і сучаснасць: зб. п’ес. – Мінск: Нац. бібліятэка Беларусі, 2017. – 334 с.

УДК 821.161.3.091:929*Ф.Скорина

В. И. Коваль

ОБ ОДНОМ СПОРНОМ ВОПРОСЕ СКОРИНОВЕДЕНИЯ (ПО ДАННЫМ ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКОВ)

В статье приводятся представленные в интернет-источниках различные версии, касающиеся конфессионального статуса Франциска Скорины. Данный вопрос освещается с учетом конкретно-исторической ситуации и времени жизни и деятельности Скорины – конец XV – начало XVI вв. Подчеркивается уникальность выдающегося деятеля белорусской культуры, который печатал свои книги кириллицей, находясь при этом преимущественно в католической среде.

Наличие в скориноведении немалого числа спорных вопросов и даже «белых пятен» вполне закономерно: вряд ли вообще можно назвать какое-то «масштабное» имя, вокруг которого не велись бы нескончаемые споры относительно обстоятельств его рождения и творчества, круга его родных и друзей, особенностей мировоззрения. Несмотря на то, что освещению жизненного пути и наследия выдающегося белорусского и восточнославянского первопечатника Франциска Скорины посвящено более 6 тысяч работ – научных статей, монографий, словарей и энциклопедий, многое ещё в этой сфере остается неясным. Известный белорусский историк Г. Я. Голенченко в связи с этим замечает: «Для непосвященного наблюдателя может сложиться впечатление, что все этапы жизненного пути культурного деятеля средневековой и новой Беларуси и главные формы его деятельности уже освещены и много чего сенсационного открыто наново. Несколько скороспелое ощущение…» [1].

Не претендуя на полноту освещения всего комплекса спорных вопросов скориноведения, рассмотрим лишь один из них, достаточно полно представленный в доступных нам интернет-источниках: вопрос о вероисповедании Скорины, то есть его конфессионального статуса.

В известном фильме «Я, Франциск Скорина...» (киностудия «Беларусьфильм», 1969 год; автор сценария Н. Садкович, режиссер-постановщик Б. Степанов) юный Скорина, отвечая на вопрос профессора Краковского коллегиума о причинах, из-за которых его не приняли для учебы, честно признается: «Я не католик, пан профессор, а православным учиться в вашей академии запрещено». На предложение сразу же отречься от православия Скорина резонно отвечает: «Пан профессор, отречься ради блага своего от обычаев, в коих вырос, не познав, иных, не почитаю достойным». Профессор выражает согласие с этими доводами: «Разумно». Одновременно он предлагает полочанину принять имя святого Франциска Ассизского, на что юноша соглашается: «Ты вступаешь в храм науки в день святого Франциска Ассизского. Согласен ли наречься его именем?» [6].

В фильме, таким образом, сложная, почти неразрешимая ситуация решается в пользу Скорины довольно просто. В действительности же, как следует из суждений исследователей-скориноведов, все могло быть гораздо сложнее.

По мнению А. Трофимова, данный вопрос вообще не нуждается в обсуждении, поскольку, по его словам, «сам Скорина однозначно определил свою принадлежность к православию: «Положив есми в сих книгах образци храму господня, и сосудов его и дому царева, еже ставил ест Саломон-царь, а то для того, абы братия моя русь, люди посполитые, чтути могли ясней разумети». Католическое же имя Франциск, как считает А. Трофимов, Скорина использовал лишь потому, что находился среди католиков: «Высокая цель его литературной деятельности – «послужить простым руским людям», помочь им «познать мудрость и науку», учить простых людей, «абы, научившиеся мудрости, добро жили на свете» – сдерживала целеустремлённого полочанина от пустого бравирования своим православным именем в преимущественно католической среде [5].

Профессор Адам Мальдис придерживается мнения, согласно которому вся семья Франциска – Лукаша Скорины – приняла католическое крещение еще 1498 году в полоцком костеле бернардинцев. Однако, в отличие от других католических орденов, бернардинцы, патроном которых являлся святой Франциск, не отрицали первое крещение, а признавали его действительным, что делало их весьма популярными на православно-католическом пограничье.

А. Мальдис пишет: «Тот факт, что Скорина принял католическое крещение от бернардинцев, многое проясняет и в его биографии, и в его изданиях, объясняет его веротерпимость, «надконфессиональность». Все дело заключается в том, что бернардинцы, в отличие от других католических орденов, <…> находились, по-современному говоря, на левом краю идейно-конфессиональной борьбы того времени, весьма толерантно, даже с симпатией относились к православию. Они признавали важными и правильными все православные таинства, в том числе и крещение, более того – не требовали при повторном крещении принятия латинского обряда».

Далее профессор А. Мальдис следующим образом высказывается по поводу внешне парадоксальной, но внутренне органичной ситуации: «Если исходить только из конфессиональных отличий, Скорина был «плохим» православным, ибо, в отличие от «схизматиков», называл Богоматерь «девицей Марией», летоисчисление вел не от Сотворения мира, а – вслед за Римом – от Рождества Христова, по западным канонам размещал заповеди в Моисеевом декалоге, изображения – на гравюрах. И – о ужас! – осмелился поместить в Священном Писании свой светский автопортрет. Естественно, все это существенно отличало издания Скорины от канонических православных

текстов, тем более что они все еще переписывались с благоговением от руки. Поэтому привезенные в Москву для продажи книги первопечатника не могли не вызвать недоверия у православного духовенства. Я верю, что их могли жечь в Москве, как об этом говорится в реляции, направленной в Рим. Однако парадокс заключается в том, что одновременно Скорина был и «плохим» католиком, как его называл историк религии А. Ясинский. Несмотря на свою формальную подчиненность римской церкви, он мало «латинизировался», недалеко отошел от православия. Свое великое печатное дело он начал с православного праздника Преображения, ассоциировавшегося с обновлением. Идя на уступки православному заказчику, календарь в «Шестодневце», входящем в состав «Малой подорожной книжки», составил по «обычаю всех восточных церквей». В книжке названы имена святых, не признанных в католическом мире, нет обязательного в этом мире Папы Римского, а само слово «православный» употребляется довольно часто. В целом содержание скорининских изданий соответствовало православной – славянской и византийской – традиции. В противном случае старопольский писатель Шимон Старовольский не увидел бы их «в Москве и везде на Руси». Таким образом, поскольку для Скорины было важно и первое крещение, и второе, он осознавал себя одновременно и православным, и католиком, стремился к сближению и взаимопониманию обеих конфессий [3].

В таком же ключе личность Скорины рассматривает и Георгий Голенченко. С одной стороны, «объективно деятельность Скорины частично совпадает с программными постулатами европейских реформаторов: издание Библии как основы христианской веры на понятном народу языке». Но одновременно было бы ошибочным включать Скорину «в когорту сознательных европейских протестантов», поскольку в отличие от них «Скорина признавал церковную традицию, важность догматики и обрядности, а в своих комментариях ссылался на произведения отцов церкви, постановления Вселенских соборов». Кроме того, скорининские веленские пражские издания Библии использовались в православных литургических службах. Как считает Г. Я. Голенченко, «в сущности, Скорина является одним из первых сторонников экуменического сближения всех христианских народов и церквей. В его предисловиях и комментариях нет полемических и идеологических акцентов, направленных против католической или православной конфессии или даже реформаторов». Далее известный историк не без оснований полагает, что патриотические взгляды Скорины вытекали из его понимания потребностей общества: «Постоянное упоминание Полоцка – своей малой родины, черты народного белорусского языка прослеживаются в большинстве его изданий (исследователи называют его церковнославянским языком белорусской редакции). Они показывают, кому в первую очередь предназначал Скорина свои издания: всему белорусскому обществу, всем его слоям – горожанам, шляхте, духовным лицам, а в более широком контексте – всем белорусам, украинцам и русским, проживавшим на землях Великого княжества Литовского» [1].

На православную ориентированность изданий Скорины указывает и само название главной книги: «Библия руска выложена доктором Франциском Скориною из славнаго града Полоцка»: «название *русский*, или *русин*, в Средние века подразумевало главным образом людей православного вероисповедания, проживавших в Восточной Европе» [2].

В 2013 году был образован Международный общественный организационный комитет по канонизации Франциска Скорины, который возглавил бывший министр иностранных дел Республики Беларусь Петр Кузьмич Кравченко. По его мнению, причисление Скорины к лику святых должно завершить большой комплекс мероприятий, которые проводились в рамках 500-летия выдающегося белорусского гуманиста, ученого, первопечатника по увековечению его памяти. Первым, к кому

обратился Петр Кравченко по вопросу канонизации Скорины, был Митрополит Минский и Слуцкий Филарет, Патриарший Экзарх всея Беларуси. По воспоминаниям П. Кравченко, митрополит Филарет в категорической форме отверг эту идею, ссылаясь, главным образом, на следующие обстоятельства: а) Скорина при издании Библии использовал вульгату (латинский перевод Священного Писания); б) он осмелился в ней давать комментарии, пояснения, приложения, где содержатся разного рода сведения из светских наук и т. д.; в) известны также, правда, неподтвержденные, сведения, что по велению высшего духовенства книги Скорины в Москве сжигались на костре, о чем писал белорусский ученый-эмигрант Витовт Тумаш.

В октябре 2014 года папскому нунцию в Республике Беларусь архиепископу Клаудио Гуджеротти было направлено письмо, подписанное Председателем Международного оргкомитета П. К. Кравченко (православного), секретаря оргкомитета профессора А. И. Мальдиса (католика) и 5 членов комитета (разного вероисповедания). В этом письме выражалась просьба оказать организационному комитету помощь в канонизации Скорины и приводились аргументы, свидетельствующие о том, что он был католиком: семья Лукаша Скорины приняла крещение в полоцком костеле бернардинцев; получение образования Скориной в Краковском (Польша) и Падуанском (Италия) университетах; только будучи католиком, Скорина мог стать секретарем католического епископа, находясь в Вильне в 1520-е гг.; там же, в Вильне, Скорина женился на католичке.

Доводы Международного общественного оргкомитета по канонизации Франциска Скорины Клаудио Гуджеротти посчитал заслуживающими внимания, заверил, что суть обращения он передаст в Ватикан [4].

Адам Мальдис высказывает следующее компромиссное и довольно неожиданное суждение: «Я глубоко уверен, что Георгий Франциск Скорина, великий христианин и творец, великомученик за Слово Божие, мог бы быть канонизирован одновременно и православной, и католической церковью – как поборник их взаимопонимания и сближения» [3].

Приведенные сведения, относящиеся к конфессиональному статусу Скорины, естественно, не могут считаться бесспорными и окончательными, но в них содержатся очевидные рациональные зерна, которые могут послужить основой для дальнейших исследований.

Список использованной литературы и источников

1. Галенчанка, Георгі. Францыск Скарына: у паціне версій, стэрэатыпаў і міфаў / Георгі Галенчанка // ARCHE. Словы і вобразы. 13 верасьня 2017 г. [Электронны рэсурс]. – Режым доступу: http://www.hist.bsu.by/images/stories/files/nauka/izdania/Golenchenko.

2. Кирпа, С. Франциск Скорина и народная Библия / С. Кирпа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tio.by/info/newspaper/2913.

3. Мальдис, А. Франциск Скорина: бесспорное и спорное / А. Мальдис // СБ Беларусь сегодня 26.02.2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sb.by/articles/frantsisk-skorina-2.html.

4. Медельцов, А. Будет ли канонизирован Франциск Скорина? / А. Медельцов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.blagobor.by/article/person/skaryna

5. Трофимов, А. Эмблематический комментарий к отдельным эпизодам биографии Франциска Скорины / А. Трофимов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://strannik.tv/skorina.htm.

6. Фильм «Я, Франциск Скорина…» // Википедия – Электронная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki.

УДК 78'06(=161.3):929*Ф.Скорина

Т. Г. Мдивани

ФРАНЦИСК СКОРИНА В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Рассматриваются аспекты осмысления фигуры Ф. Скорины белорусскими композиторами современности: гуманизм и просветительская деятельность белорусского первопечатника – в симфонии В. Дорохина "Францыск Скарына: жыццё і бессмяротнасць", важнейшие этапы жизни – в телеопере Д. Смольского «Францыск Скарына», продолжение деяний Евфросинии Полоцкой и Симеона Полоцкого – в симфонии «Полоцкие письмена» для оркестра, хора и солистки А. Мдивани, особенности мышления и мировосприятия – в мистерии «Франциск» для оркестра и баса А. Литвиновского. Образ Скорины стал также темой камерных вокальных и инструментальных произведений. Сочинения демонстрируют интеграционный музыкальный стиль, где переплетаются и кореллируют друг с другом разные композиторские техники, музыкальные приёмы и средства выразительности.

Современная белорусская академическая музыка берет начало в послевоенное время, что связано с формированием композиторской школы и расширением сфер её репрезентации, обогащением жанровой палитры и тематического содержания. До обретения Беларусью государственного суверенитета, музыка академической традиции находилась во власти советского идеологического клише и жанрово-стилевых стереотипов. В 90-е годы, когда были сняты многие табу эстетического и идеологического свойства, началось переосмысление существующего музыкально-художественного опыта, и появились сочинения, которые образовали новые векторы композиторских исканий. Пожалуй, в истории современной белорусской музыки не было ни одного композитора, который бы не обратился в те годы и позже, в наше время, к таким полярным эстетическим парадигмам, как западноевропейский авангард и религиозность, постмодернизм и православный этос. Однако каждый из музыкантов предлагал свое индивидуальное решение темы, учитывая, но, не полагаясь на сложившийся художественный опыт. В перестроечные и послеперестроечные годы в белорусской музыкальной культуре наблюдалось резкое возрастание интереса к национальной теме, что вылилось в написание целого ряда сочинений различных жанров – опер, балетов, симфоний, ораторий, программных камерных сочинений. Особенно актуализировалась тема «прошлое в настоящем», что было связано с подъемом национального самосознания и интенцией к возрождению национального наследия. Интерес к исторической теме, к старине в целом, манящей своим героическим прошлым и архаической образностью, обусловил написание сочинений в разных жанрах, среди которых балеты «Избранница» (1970) Е. Глебова и «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани (1995), «Витовт» В. Кузнецова, «Ольгерд» А. Короткиной, оперы "Францыск Скарына" (1982) Д. Смольского, «Дикая охота короля Стаха» (1988) В. Солтана и «Князь Наваградскі» (1992) А. Бондаренко, симфонии «Каложа» (1972) В. Войтика, «Память земли» (1984) и «Полоцкие письмена» (1987) А. Мдивани, «Францыск Скарына, жыццё і бессмяротнасць» (1990) В. Дорохина, симфоническая поэма «Заславльская легенда» (1986) В. Помозова и мистерия «Франциск» (1990) А. Литвиновского, вариации для оркестра «Из белорусского эпоса» (1970) Л. Захлевного, оратории «Кастусь Калиновский» (1988) В. Кузнецова и концерт-феерия «Юрьев день» (1989) Л. Шлег. Особое место в процессе освоения духовного опыта нации принадлежит полоцкой тематике, связанной с образами и деяниями Евфросинии (Предславы) Полоцкой, Франциска Скорины и Симеона Полоцкого. Фигура Скорины – основоположника восточнославянской письменности – стоит особняком в этом ряду

в силу своей значительности и относительной доступности его работ. Гуманизм и просветительская деятельность беларусского первопечатника стали темой театральных, крупных вокально-инструментальных и симфонических, камерных, вокальных и инструментальных произведений. В центре внимания композиторов находится необычность особы, многогранность таланта и богатство внутреннего мира.

Биография и важнейшие этапы жизни на пути к бессмертию воплощены в двухактной телеопере Дмитрия Смольского «Францыск Скарына» (1980, либр. С. Климкович; пост. на БТ в 1988г., дир. В. Леонов, худ. Ю. Тур, реж. Г. Николаев). Образ Ф. Скорины послужил основой для раскрытия высокого морального подвига Челавека, творящего во имя Знания, Разума, Мира. Композитор создает музыкально-исторический портрет своего героя, который раскрывается постепенно, в творческом проявлении и на нескольких этапах созидательной деятельности. В музыкальных характеристиках подчеркивается, прежде всего, талантливость натуры, проявившаяся в науках и практической деятельности, а также отдельные качества характера – чувство собственного достоинства и твердость воли. Манера «писания» портрета Скорины композитором ориентирована на крупный штрих и крупный план, поэтому скупа и лаконична в выборе музыкально-выразительных средств. Целостному восприятию образа Скорины способствует и само строение оперы, которое дает возможность показать образ и в контексте своего времени, и в динамике духовного роста: первое действие – это путь к наукам, к овладению знаниями (жизнь в Полоцке, Кракове и Падуе), второе – практическая деятельность и ее результаты, встречи и контакты.

Линия Скорины тесно связана с лирико-психологической (любовь к Маргарите), социальной и просветительской (открытие типографии в Праге, Вильне, перевод и издание Библии на славянский язык, противостояние протестным движениям) линиями оперы. Благодаря сложному контексту и доминированию гуманистического пафоса, возвышенных мыслей и чувств, опера приближается к притче.

Образная характеристика просветителя нашла соответствующее отражение в музыкальной стилистике произведения. Здесь органично сочетаются классические принципы формообразования (ария, ариозо, песня), присущие оперному жанру, и новый музыкальный язык, апеллирующий к хроматике. В целом, несмотря на удаленность эпох, композитору удалось создать обобщенный образ белорусского гения средствами европейского музыкального языка, принадлежащего разным эпохам.

Совсем в ином ключе решен образ Франциска Скорины в симфонии «Полоцкие письмена» (1987) Андрея Мдивани. Герой находится здесь в окружении Евфросинии Полоцкой и Симеона Полоцкого, выступая продолжателем их деяний и являясь тем самым важным звеном в становлении просветительского дела на Беларуси. Музыкальный язык фрагмента, содержащего музыкальную характеристику образа Скорины, складывается из массы стилистических и технических компонентов, которые имеют свою внутреннюю обусловленность. Эмоциональной доминантой музыки является чувственная экспрессия, в которую искусно вплетается «наступательная» токкатность, символизирующая упорный труд, напряженность и сложность жизни. Таким образом, средствами инструментальной музыки, опираясь на систему ассоциативных связей композитор создает убедительный образ великого Белоруса, имя которого знает весь мир.

Оригинальна трактовка образа Скорины в Третьей симфонии Владимира Дорохина "Францыск Скарына: жыццё і бессмяротнасць" (1990). Сочинение характеризует высокий профессиональный уровень, свободное владение всеми композиторскими техниками – классическими, новыми, а также яркий мелодизм и собственно музыкальная красота. Музыка симфонии сочетает энергичное движение и спокойное неторопливое движение, яркий выразительный мелос и колористическую гармонию. Для развития характерно динамичные подъёмы и спады, которые

ассоциативно связаны линией жизни самого Франциска: как известно, успехи в печатном деле сопровождались недоброжелательством, поджогами и истреблением всей книжной продукции. Диссонирующая аккордика подчеркивает напряженность чувств и эмоций, лирический мелос – романтический настрой души, любовь. В этом произведении Владимир Дорохин проявил себя как крупный музыкант, мастер своего дела.

Интересную трактовку образа Скорины дает Александр Литвиновский в своей грандиозной мистерии «Франциск» для симфонического оркестра и баса. Тексты были взяты композитором из Предисловия и комментариев Ф. Скорины к Библии. В основу драматургии и музыкального языка сочинения положена идея стилевого синтеза, которая проявляется на всех уровнях. Сочинение впечатляет своим размахом, мощью и почти гипнотической силой экспрессивных гармоний и тембровых сочетаний. В произведении примечательно также взаимодействие динамичной и активной жанровой сферы с контрастной, связанной с лирическими интонациями. Свой музыкальный язык композитор построил на свободной переработке современных технико-стилевых элементов, используя и свободную тональность, и додекафонию, и сонорику. В результате создается чисто символический образ крупной и всеобъемлющей во времени и духовным движениям Личности, которая щедро дарует миру свои знания и умение. В целом Литвиновскому удалось передать некоторые особенности мышления и мировосприятия Скорины, которые отражают его человеческий потенциал.

Образ Франциска Скорины нашел воплощение и в других музыкальных жанрах – кантате “Скарына” Александра Клеванца ((1997) для хора и оркестра (сл. А. Астрейки, В. Короткевича, В. Шымука), камерных произведениях белорусских композиторов: “Скоринова душа”(1992) Вячеслава Кузнецова для голоса с сопровождением (сл. В. Стрижака) и сюите из 3-х частей для органа “Францыск Скарына” (2004) Анны Короткиной.

На примере краткого обзора музыки национальных композиторов, связанной в разной степени с фигурой Франциска Скорины, можно сказать, что современная белорусская музыкальная культура представляет собой сложно организованную систему, в которой взаимодействуют разные пласты, достаточно тесно взаимодействующие друг с другом. Речь идет о, своего рода, интеграционном музыкальном стиле, где переплетаются и кореллируют друг с другом разные композиторские техники, музыкальные приёмы и средства выразительности. Среди них есть и те, что основаны на традиции, классике (творчество А. Богатырева), есть и новые, сложившиеся в западном музыкальном авангарде (произведения А. Литви-новского), есть и стили, воскрешающие интонационный строй национального фольклора (музыка А. Ращинского), а есть и стили, имеющие интенцию к обновлению языка музыки за счет привлечения атрибутов православных песнопений (песнопения А. Бондаренко). Если определить в целом стилевую позицию современного музыкального произведения, то в нем, так или иначе, обнаруживаются связи с западно- и восточноевропейским музыкальным наследием, помноженными на национальный фольклор и всеохватывающий историзм. Такого рода синтез является уникальным достоянием не только белорусской, но и всей современной мировой музыкальной культуры, что a priori обеспечивает свободу для самовыражения композиторской индивидуальности и для расширения музыкального пространства в целом.

Таким образом, белорусские композиторы современности активно участвуют в процессе утверждения национального наследия. Обращение к скорининской теме поставило их творчество в контекст как европейской, так и мировой художественной культуры. Между тем, в популяризации творческого наследия выдающегося деятеля белорусской культуры немалая роль принадлежит и ученым Национальной академии наук, посвятивших белорусскому книгопечатнику огромное количество статей и научных трудов, а также Белорусской энциклопедии, выпустившей два солидных

энциклопедических издания: «Скарына» (1988) и «Скорина и его время» (1990); сейчас готовится к изданию энциклопедия «Францыск Скарына», куда вошли новые материалы.

Другими словами, имя Скорины не забыто. Актуальность его дела продолжает возрастать и множится в многообразных формах как художественного творчества, так и печатной продукции.

УДК 821.161.3-2*М.Рудкоўскі:114/115

Н. Л. Русецкая

ПАДАРОЖЖЫ Ў ЧАСЕ І ПРАСТОРЫ: П'ЕСА МІКАЛАЯ РУДКОЎСКАГА "ДОКТАР СВАБОДНЫХ НАВУК"

У артыкуле «Падарожжы ў часе і прасторы: п'еса Мікалая Рудкоўскага «Доктар свабодных навук» прадстаўлены агульны разгляд твора беларускага драматурга. Звернута ўвага на такія праблемы, як часава-прасторавая арганізацыя твора, інтэртэкстуальныя сувязі п'есы з іншымі творамі культуры. Выяўлена кола тэмаў, закранутых у творы, і шэраг творчых метадаў, выкарыстаных драматургам пры напісанні тэксту. Акрамя таго, у артыкуле разгледжана тэатральная пастаноўка, здзейсненая на падставе п'есы «Доктар свабодных навук», з улікам крытычных водгукаў і рэцэнзій на спектакль.

Францыск Скарына з'яўляецца знакавай постаццю ў беларускай культуры. Цягам стагоддзяў ягоная асоба прыцягвала ўвагу не толькі вучоных, але і людзей творчых прафесій: мастакоў, музыкаў, пісьменнікаў. Біяграфія беларускага першадрукара да сёння мае шмат белых плям, нягледзячы на шматлікую колькасць прысвечаных яму даследаванняў. Пакуль навукоўцы вядуць спрэчкі вакол дакладнасці фактаў і верагоднасці гіпотэз, творцы шчыруюць у самых розных галінах мастацтва, дазваляючы сваёй фантазіі адвольную трактоўку і самой фігуры доктара свабодных навук і недаследаваных перыядаў яго жыцця і дзейнасці.

У нашым артыкуле будзе разгледжана п'еса Мікалая Рудкоўскага *Доктар свабодных навук*. У беларускай драматургіі гэта далёка не першая спроба ўвасобіць вобраз Скарыны. На працягу ўсяго XX ст. беларускія пісьменнікі неаднаразова звярталіся да гэтай тэмы, варта ўспомніць хоць бы такія творы як драма Міхайла Грамыкі "*Скарынін сын з Полацка*" (1926), драматычная трылогія Міхася Клімковіча "*Георгій Скарына*" (1946, 1947, 1955), драматычная паэма Міколы Арочкі "*Судны дзень Скарыны*" (1990), драма Георгія Марчука "*Кракаўскі студэнт*" (1980), дылогія Алеся Петрашкевіча "*Напісанае застаецца*" (1978) і "*Прарок для Айчыны*" (1990), фарс Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка "*Vita brevis, альбо Нагавіцы святога Георгія*" (1997). Цікавасць да асобы першадрукара і асветніка не знікла і ў XXI ст .: малады драматург Андрэй Курэйчык піша ў 2005 г. камедыйны трылер *Скарына*, а ў 2012 г. літаратуразнаўца Іван Штэйнер складае драму-мікс "*Мудрости начало и конецъ*", *або* "*Спакушэнне Скарыны*".

У сувязі са святкаваннем чарговых юбілейных дат, звязаных з імем першадрукара, Скарыніяна папоўнілася шэрагам п'ес, напісаных на рускай і беларускай мовах. Летась Рэспубліканскім тэатрам беларускай драматургіі і Нацыянальнай бібліятэкай Беларусі пры фінансавай падтрымцы Беларусбанка быў праведзены драматургічны конкурс „Францыск Скарына і сучаснасць", прысвечаны 525-годдзю з дня нараджэння Францішка Скарыны і 500-годдзю беларускага кнігадрукавання. Па выніках конкурсу быў выдадзены зборнік п'ес "*Скарына і сучаснасць*", куды з больш чым трыццаці дасланых твораў трапілі тэксты лаўрэатаў: "*Франциск*".

Приповесть Цімафея Ільеўскага, “*Я принес вам слово*” Міхаіла Туруноўскага, “*Віры своя*” Сяргея Шыдлоўскага і Ірыны Андрэевай, “*Скорина*” *Бета-версия* Алены Іванюшэнка, “*Кар’ера Доктара Раўса”* Віктара Марціновіча і “*Доктор свободных наук*” Мікалая Рудкоўскага.

Беларускі першадрукар і асветнік з’яўляецца галоўным героем п’есы М. Рудкоўскага. Падарожжа ў часе, прапанаванае драматургам, пачынаецца ў цягніку, які едзе па маршруце Мінск-Вільнюс. Трое пасажыраў занятыя чытаннем: мужчына трымае ў руках папяровую кнігу, жанчына – электронную, юнак – смартфон. Мужчына, уражаны звесткамі з кнігі, зачытвае ўслых фрагмент з “*Персідскіх лістоў*” Шарля Луі Мантескьё, упершыню апублікаваных у 1721 г. Далей пасажыры разважаюць пра тое, што гісторыя паўтараецца, пра тое, што людзям няма часу чытаць кнігі. Мужчына распавядае пра сваю звычку купляць у дарогу кнігу, чытаць і пакідаць наступнаму пасажыру. Жанчына цікавіцца: ці не шкада яму пакідаць кнігі, і атрымлівае адказ, які прыводзіць у рух ўсе наступныя падзеі і праходзіць лейтматывам праз увесь тэкст:

Мужчина: *Нет. Люди уходят, а книги остаются.*

Далей пасажыры спрачаюцца, які тэкставы носьбіт лепш і што ў тэксце галоўнае. Цягнік паступова набліжаецца да пункта прызначэння, за размовамі ўвесь час моўчкі назірае доктар свабодных навук. Калі вагон пусцее, ён бярэ ў рукі пакінутую мужчынам кнігу і выходзіць… у Вільню XVI ст.

Пра Францішка Скарыну захавалася досыць мала дакладных біяграфічных фактаў, на падставе якіх цяжка адназначна сцвердзіць, ці быў у яго брат, ці быў ён жанаты, якога быў веравызнання і на якой мове друкаваў свае кнігі. Драматург прапаноўвае нам не гістарычна-біяграфічную п’есу, а хутчэй прытчу пра чалавечы геній і пакліканне. Гісторыя застаецца ў творы фонам, а дзея, якая разгортваецца на сцэне, перагукаецца з сучаснасцю, ствараючы такі прасторава-часавы кантынуум, у якім чытач / глядач не толькі назірае за героямі п’есы, але і адчувае сябе ўдзельнікам падзей. Тэкст драмы складаецца з двух актаў – *Зацьменне* і *Сад* – у якіх няма традыцыйнага для драматургічных твораў падзелу на сцэны: эпізоды плаўна змяняюцца праз зацямненне, нібы ў кінастужцы.

Асноўнае дзеянне адкрывае дыялог Доктара з Братам: галоўны герой просіць грошай на тое, каб надрукаваць уласныя пераклады кніг Святога Пісання, неабходнасць выдання якіх ён тлумачыць тым, што народ не разумее таго, што чуе падчас набажэнства ў храме. Падобныя дыскусіі адбываюцца і ў наш час. У праваслаўнай царкве, як вядома, па-ранейшаму гучыць царкоўна-славянская мова, таму ўсё часцей чуваць галасы прагрэсіўных прадстаўнікоў рэлігійнай грамадскасці, якія выступаюць за пераклад не толькі Бібліі, але і літургічных тэкстаў на сучасную беларускую мову. Прыведзеныя ніжэй словы Брата гучаць вельмі востра і актуальна, а сённяшнім палітыкам нават могуць падацца крамольнымі:

Брат: (…) У священника красиво звучит. Так зачем мне новая Библия? Может, и не надо нам ее понимать? Ни мне, ни тебе, ни всем этим людям… Может непонимающими, темными, неграмотными, спивающимися людьми легче управлять?

Брат, як і большасць „цёмнага” люду, не гатовы зразумець Доктара і адмаўляе яму ў фінансавай падтрымцы, якую аказваюць яму ў сваю чаргу багатыя і больш адукаваныя месцічы – віленскі радца Юры Адвернік і „найстаршы бурмістр” Якуб Бабіч, хоць і ў іх таксама хапала сумненняў і трывог, якія часта вынікалі з забабонаў:

Якуб. Печатать? Високосный год! Какие книги?

Юрий. Перевод священного писания.

Якуб. Перевод? На какой язык?

Юрий. Он осовременил текст на наш язык.

Якуб. Он смелый.

Юрий. И современный.

Якуб. Только нам, какая выгода от этих книг?

Юрий. Объединение, освобождение, влияние. Еще назвать причины?

Якуб. Трёх хватит.

Асцярожныя мецэнаты вырашаюць дзейнічаць у таямніцы, на сцэне з'яўляецца Майстар, у якім можна пазнаць Мужчыну, што на самым пачатку пакінуў кнігу ў вагоне цягніка, цяпер ён прапаноўвае Доктару ўступіць у таямнічае брацтва і праз гэта атрымаць магчымасць друкаваць свае кнігі ў Празе. Гэты містычны персанаж, як галоўны праваднік у часава-прасторавым падарожжы, прыўносіць у твор адсылкі да гісторыі пра доктара Фаўста: Майстар прадказвае Доктару будучыню, варожачы менавіта па *Народнай кнізе* пра вялікага нямецкага чарнакніжніка. Угаворваючы (спакушаючы) маладога чалавека адважыцца на ажыццяўленне сваёй ідэі, Майстар выкарыстоўвае аргумент актуальны і для сённяшніх беларускіх рэалій:

Мастер: (...) Понимаете, доктор, без нас вы в этой стране не сможете добиться своей цели. Ведь как тут происходит? Пока вы не прославитесь там, здесь вы никому не нужны. Но как только вы станете известны там, то сразу же проявляется интерес к вам здесь.

Доктар пагаджаецца ўступіць у брацтва і адпраўляецца ў Прагу, у сцэне яго пасвячэння драматург у традыцыйным для сябе постмадэрністычным ключы зніжае пафаснасць моманту, выкарыстоўваючы фрагменты тэкстаў прысягі піянераў, медыкаў, салдат, алімпійцаў і прэзідэнта. Далей ідзе доўгі маналог Доктара, які апавядае пра яго працу над перакладам і выданнем кніг Бібліі, над напісаннем прадмоў, над графічным афармленнем тэкстаў. Увесь маналог пераплецены цытатамі з арыгінальных тэкстаў прадмоваў Францішка Скарыны і з перакладзеных ім біблейскіх кніг. Гэтая сцэна змяняецца калейдаскопам кароткіх маналогаў-лістоў іншых герояў, кожны паведамляе пра тое, што адбываецца ў яго жыцці: брат вяртаецца на радзіму, Юры Адвернік жэніцца з Маргарытай, Якуб знаёміцца з тэзісамі Марціна Лютэра, героі чытаюць новыя пераклады Доктара і захапляюцца імі, даходзяць весткі і пра чарговыя набегі маскоўскіх войскаў на Полацк, абмяркоўваецца перанос друкарні ў Вільню. Самыя розныя па значнасці падзеі перадаюцца аўтарам «тэлеграфным радком», вельмі жыва ствараючы аб'ёмны вобраз эпохі і хуткаплыннасці часу. «Что казалось вам невероятным три года назад, сегодня уже история. И история несется быстрее, чем летят наши мысли», – кажа Майстар Доктару. І гэтая гісторыя вяршыцца на нашых вачах. Пры першай сустрэчы з Маргарытай Доктар тлумачыць, што такое пераклад кніг Бібліі і навошта ён гэтым займаецца:

Доктор: Я хочу, чтобы люди их читали и сами думали, рассуждали, даже спорили, отличали добро от зла, собственную истину от чужого мнения. И никто не вправе будет насаждать им свою волю…

Праходзіць зусім няшмат часу і «кінутае насеньне» прарастае:

Маргарита: Теперь я понимаю смысл слов, смысл текста, смысл писания… Я часто думаю и рассуждаю… Как смешно звучит: я думаю… Теперь я могу думать сама. Ни мать, ни муж, ни духовник думают за меня, а я, я, я, я, я, я, я, я! Только я сама…

З'яўленне і распаўсюджванне кнігадрукавання было наймагутным штуршком у развіцці чалавецтва, які забяспечыў магчымасць захавання і хуткага абмену інфармацыяй, а таксама пашырыў доступ чалавека да ведаў і культурных каштоўнасцяў. Падобную змену камунікацыйных тэхналогій пражываем мы сёння, у эпоху развіцця сеткі Інтэрнэт, калі ўдзельнікі працэсу абмену інфармацыяй знаходзяцца ў адзінай віртуальнай прасторы. Тым не менш, і для сучаснага чалавека актуальнай застаецца праблема самастойнага мыслення, крытычнай ацэнкі таго, што адбываецца вакол.

Другі акт п'есы Рудкоўскага пачынаецца напярэдадні Дня ўсіх святых. Дыялог Майстра і Доктара, прысвечаны часткова міжпакаленчаскім праблемам, выразна падкрэслівае прагрэсіўную пазіцыю галоўнага героя. Размова персанажаў п'есы нагадвае сучасныя спрэчкі пра перанесеную на еўрапейскі грунт традыцыю святкавання Хэлоўіна:

Мастер: Веселится молодежь. Что им войны, разорения, девальвация и политические распри? У них сегодня ночью праздник.

Доктор: Они потешные. Они юные и беззаботные. И у них сегодня ночью праздник.

Мастер: А кому-то эти праздники не нравятся.

Доктор: Ну и пусть. Их законы не действуют на молодежь. Их кровь хочет карнавала, и в своих играх они не замечают этот обезумевший мир с его запретами и ханжеской моралью.

Мастер: Вы до сих пор дерзки, мой доктор.

Доктор: Что моя дерзость по сравнению с дерзостью этих молодых ребят? Они ведь умнее нас…

Мастер: Разве?

Доктор: Они знают, как надо им жить, пусть даже это обман. Как бы мы их ни воспитывали, ни учили, ни давали назидания, они будут делать так, как они хотят. Они вольны совершать ошибки и жить в карнавале. Пускай даже одну ночь. Жить так, как они сами этого хотят.

Мастер: И это всё книги. Началось с ваших. Потом будут другие. Мыслителей становится больше, и теперь любой юноша считает себя мудрецом.

Доктор: И правильно делают. Поэтому я в них верю. И я им завидую, потому что я уже так не могу дурачиться, не могу так веселиться, не могу так жестоко ошибаться…

У сцэне святкавання дня мёртвых бяруць удзел таксама душы памерлых персанажаў, што безумоўна адсылае нас да другой часткі *Дзядоў* Адама Міцкевіча. Доктар свабодна размаўляе з памерлымі, задае пытанне душы Юрыя Адверніка, з чыёй удавой ён ажаніўся, якое даўно яго мучае:

Доктор: Вы, Якуб Бабич, Богдан Онков, Константин Острожский, мой брат и Маргарита помогали мне печатать книги. Деньгами, любовью, поддержкой, заботой. Без вас ничего бы не получилось. Но почему, как чума, изданные книги забрали ваши жизни? За шесть лет шесть жизней. Я потерял самых дорогих людей и без вас больше ничего не могу. Ни-че-го.

Тая ж тэма ўсплывае і ў размове з душой Маргарыты:

Доктор:. (…) А вдруг я бы издал еще одну книгу, и тогда она бы забрала жизнь нашего сына, нашего Симеона? Вот что страшно! Но Он милостивый, Он не взял жертву…(…)

Пазней Майстар-спакуснік яшчэ раз вяртаецца да гэтага пытання, прапаноўваючы Доктару за жыццё ягонага сына выданне новых кніг:

Мастер: Еще одна книга за жизнь сына! Доктор! Две книги, а? Три книги! Три новые книги! Пять! Хорошо, пять книг! Десять! Доктор, десять книг! За жизнь сына. Быстрее решайте! Двадцать! Двадцать книг! Пятьдесят! Сто! Сто книг! Сто!

Гэтаму дыялогу папярэднічае аповед пра паездку Доктара ў Маскву і спаленне ягоных кніг. На пытанне Майстра, як ён гэта перанёс, Доктар кажа: «Як Давід». Далей у тэкст п'есы ўведзены пераказ біблейскай гісторыі пра смерць першага сына Давіда і Вірсавіі з элементамі сцэнічнага ўвасаблення.

Доктар, ажыццявіўшы сваю мару пра друкаванне кніг, перажыўшы смерць сяброў і блізкіх, а таксама гібель сваіх выданняў у агні, прыходзіць да прыняцця іншай місіі: гадаваць сына, перадаваць яму свой досвед і веды, дапамагаць людзям. Твор заканчваецца размовай Доктара з сынам:

Юноша: Папа, ты жалеешь, что всё так вышло?

Доктор: Всё вышло так, как должно быть.

Юноша: Неужели возиться на грядках – это высокое призвание?

Доктор: А почему нет, Симеон? У каждого своя миссия. И не может быть разделений на высокую или низкую. Книги печатать, лечить людей или выращивать овощи – они тоже нужны людям.

Юноша: Но от овощей ничего не остается. А книги остаются, хоть люди уходят…

Доктор: Мы слышим, то, что должны услышать. И свою миссию тоже. Какой бы она ни была. Нас ведет по ней Бог, а мы вечные странники, которые хотят в итоге попасть в райский сад. И я оказался в саду. Пусть пока не в райском. Но дверь в райский сад я уже приоткрыл… Пойдем, Симеон, соберём ещё трав.

Закранаючы вечныя тэмы пра любоў да радзімы і каханне да жанчыны, пра вернасць, сяброўства, узаемадапамогу і выручку, пра пакліканне, драматургу ўдаецца пазбегнуць непатрэбнага пафасу праз выкарыстанне камізму, які ўзнікае пры спалучэнні «высокага» і «нізкага», пры накладанні і змяшчэнні гістарычных часоў. У дыялогах маскоўскіх Дзьякаў пра кнігі беларускага першадрукара, мы раптам пазнаем сённяшнія рэаліі беларуска-расійскіх адносін:

Первый дьяк: Ну и книги! Ну и книги!

Второй дьяк: Снова из белорусских земель нам европейский товар провозят.

Третий дьяк: И это не мясо, или шубы. Это хуже.

Второй дьяк:. И самое обидное: хоть бы нам мзду какую между страниц положил.

Первый дьяк: Тут уже не до мзды. Тут костром пахнет.

Не здраджвае драматург і сваім ўлюбёным прыёмам, такім, як увядзенне ў дзеянне п'есы прыпавесцяў або легенд, а таксама выкарыстанне крылатых выразаў, прамых і скажоных цытат.

У сцэне варажбы па кнізе Майстар усклікае: "Что текст печатный вам готовит?" У гэтым воклічы цяжка не пазнаць словы Ленскага з "Яўгенія Анегіна" А. Пушкіна – "Что день грядущий мне готовит?.."

У размове Доктара з душой Юрыя ўзнікае таксама алюзія на *Камедыю* К. Марашэўскага, якая выклікае ў чытача / гледача мімавольную ўсмешку:

Юрий: А у вас нет с собой случайно кваса?

Доктор: Что?

Юрий: Кваса. Так иногда хочется… А там его не бывает.

Галоўны герой *Камедыі* селянін Дзёмка, як мы памятаем, прайграе заклад д'яблу і, калі чэрці цягнуць яго ў апраметную, паспявае пракрычаць апошняе жаданне: "Квасу мне! Квасу!"

Выявіць і распазнаць усе сэнсы, не толькі гістарычныя ці закладзеныя аўтарам, а таксама ўсе інтэртэкстуальныя сувязі ў творы М. Рудкоўскага не было нашай задачай і немагчыма ў прынцыпе, таму што "тэкст бясконца адкрыты на бясконцасць" [1, с. 425]. Кожны чытач / глядач актуалізуе свае сэнсы, у залежнасці ад агульных ведаў, інтэлектуальнага ўзроўню і ўключанасці ў культурны кантэкст.

"Доктар свабодных навук" напісаны Мікалаем Рудкоўскім, як і большасць ягоных твораў на замову. Ідэя напісання п'есы пра першадрукара і асветніка "з слаўнага Полацка" належыць літоўскаму рэжысёру Саўлюсу Варнасу, які працуе на сённяшні дзень у Магілёўскім драматычным тэатры, дзе і адбылася ў лістападзе 2016 г. прэм'ера спектакля "*Скарына*" па п'есе М. Рудкоўскага ў аўтарскай рэдакцыі рэжысёра. Першапачатковa пастаноўка планавалася, як асветніцкі праект, з арыентацыяй перш за ўсё на школьную аўдыторыю, але рэжысёр здолеў прадставіць "энцыклапедычны" матэрыял жыва і маляўніча, выкарыстоўваючы самыя розныя тэатральныя, мультымедыяльныя і нават цыркавыя прыёмы. Нягледзячы на тое, што прэм'ера адбылася не на сталічнай сцэне, праца атрымала вельмі шмат водгукаў у прэсе.

Крытыкі адзначалі ў першую чаргу сугучнасць спектакля з сучаснасцю, тэму пошуку чалавекам свайго прызначэння, супярэчлівасць і шматвымернасць лёсу творчай асобы. Таццяна Арлова, у прыватнасці, пісала: "Складанае вязьмо спектакля, зразумела, прымушае гледача задумацца. Мастацтва заўсёды шукае новыя сэнсы

і стварае тое, чаго да яго не было. Са сцэны ідзе пасланне аб жыцці. Публіцы трэба будзе ўлавіць унутраныя ўзаемаадносіны часу, спраецыраваць яго на сённяшні дзень" [2]. (пераклад наш – Н.Р.).

Варта адзначыць, што менавіта абраная драматургам стратэгія ў арганізацыі часу і прасторы ў п'есе "Доктар свабодных навук" садзейнічае актывізацыі чытачкага / глядацкага "саўдзелу" ў расшыфроўцы гістарычных кантэкстаў і іх сувязі з тым, што адбываецца сёння, а таксама спрыяе ўзнікненню і перажыванню асабістых асацыяцый і эмоцый, выкліканых у рэцыпіента тэкстам твора.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989.

2. Орлова, Т. И белокрылый ангел на велосипеде. – "Союзное вече", 08.02.2017.

3. Рудковский Н. Доктор свободных наук / Францыск Скарына і сучаснасць. Зборнік п'ес. – Складальнік А. А. Суша. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2017. – С. 154–200.

4. Францыск Скарына і сучаснасць. Зборнік п'ес. Складальнік А. А. Суша. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2017.

УДК 1 (476) (075.8)

В. Ф. Сенина

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ

Творческое наследие Франциска Скорины является актуальным в современную эпоху, так как в нем изложены и обоснованы универсальные гуманистические идеи, связанные с преодолением конфликтов и кризисов на общечеловеческом и общепланетарном уровнях. Мировоззрение Скорины является примером ценностного, духовно-практического обоснования действительности и отношения к окружающему миру. Гуманистические доминанты великого мыслителя и просветителя имеют фундаментально-универсальное значение для социально-политических отношений всех уровней, и они, несомненно, должны использоваться для достижения общемирового консенсуса.

Документальные источники и исторические факты свидетельствуют, что свою ученую карьеру Франциск Скорина начинал с исследования общественных проблем гуманитарных наук. В этой связи Эпоха Скорины ознаменовалась стремлением светских ученых-мыслителей реализовать право на комментирование Библии, которая, по их мнению, была предназначена не только для восхваления Бога, но и понимания окружающего мира и места человека в нем. «Библия руска», по утверждению Скорины, должна служить «богу во чти и людям посполитым к доброму научению». В этом смысле такой подход являлся новаторским гуманистическим в оценке роли и назначения Библии, которая должна была выполнять не только конфессиональную, но и просветительскую роль.

Сочетание традиционной набожности и новых гуманистически просветительских взглядов демонстрировало дуализм мировоззрения Скорины, но вместе с тем доказывало его приверженность идеям и духу эпохи Возрождения. Можно с уверенностью утверждать, что великий полочанин в своем творчестве постоянно развивал главный постулат античных философов о том, что человек есть мера всех вещей. Этот классический постулат сегодня, как никогда, актуален. Ведь современный глобальный (общепланетарный) кризис с его многосторонними проявлениями

(экологическими, экономическими, политическими, духовными и иными характеристиками), по признанию ученых, носит антропоцентрический характер. Его ядром является гуманитарная составляющая с человеческим «капиталом». Именно в преодолении кризиса гуманистических ценностей, кризиса духовности лежит разрешение глобальных проблем современности.

В условиях современного сложного и взаимозависимого мира следует выделить общепланетарные идеи, которые были обоснованы Франциском Скориной и являются актуальными до сегодняшнего времени для всего человечества.

Развитие международных политических, экономических, культурных и других отношений, тенденции интеграции мирового сообщества, необходимость преодоления многочисленных конфликтов подтверждают вывод Скорины о том, что люди должны научиться «вкупе жити». В предисловии к книге «Эсфирь» он выдвинул идеальный принцип толерантного человеческого общежития, состоявший в служении общему добру и благосостоянию: «Не толико бо сами народихося на свет, но более ко службе Божией и посполитого доброго» [1, с. 10].

Проблемы войны и мира, урегулирование спорных политических и других межгосударственных вопросов невоенным путем являются сегодня ведущими в международной политике. В этой связи Франциск Скорина отдавал предпочтение «мирному государю» [1, с. 17], сила и мощь которого должны использоваться только для защиты своего народа в случае военной угрозы [1, с. 52]. Мудрая миролюбивая политика правителей, по его убеждению, возможна только на основе знания, справедливости, доброжелательности и чуткости к своим подданным.

Основной причиной обострения разнообразных глобальных конфликтов и кризисов в современную эпоху выступает нарушение принципов равноправия и взаимовыгодного сотрудничества, несоблюдение международных правовых норм, нарушение законодательства. По мнению Ф. Скорины, правление страной (политическая государственная власть) должно осуществляться в строгом соответствии с законами, на основе правильного осуществления правосудия: «…Да судять людей судом справедливым, и да не уклонятся на жадную страну, и да не зрять на лица, и не принимають даров, понеже даров ослепляють очи мудрых людей и зменяють слова справедливых» [1, с. 115].

Проблема социальной справедливости волновала мыслителей во все времена. Франциск Скорина не только исследовал данную проблему, но и считал возможным достижение социальной гармонии в обществе и государстве только на основе соблюдения законности и правопорядка. По своей сути это была идея правового государства, которая является доминирующей в организации современных политических систем. Неслучайно исследователи творчества Ф. Скорины с полным основанием утверждают, что он является одним из составителей Статута ВКЛ 1529 года.

Франциск Скорина сумел переосмыслить религиозные ценности. Относясь к ним с глубоким почтением, он на первое место все-таки поставил «любовь», на второе – «веру». С любовью и уважением, по мнению мыслителя, следует относиться не только к представителям христианского вероисповедания, но и «ко всякому человеку» независимо от религиозной, социальной и национальной принадлежности. «…Каждый хрестианин, – писал Франциск Скорина, – наиболей любовь да соблюдаеть, еже ест совершена над все иные дарования, без нея же ничто проспешно ест» [1, с. 132]. Такой взгляд на проблему межчеловеческих отношений вполне вписывается в современную формулу интеграции мирового сообщества для решения глобальных проблем независимо от расовых, этнических, социокультурных, конфессиональных и других различий между народами и странами.

Общечеловеческие проблемы гуманитарного характера связаны сегодня с преодолением нищеты, эксплуатации, с повышением уровня и качества жизни,

расширением социальных гарантий, соблюдением прав человека, обеспечением личной безопасности и т. д. Разрешение этих проблем связано не только с оптимизацией социальной политики современных государств, но и следованием нравственному императиву, обоснованному Франциском Скориной: «То чинити иным всем, что самому любо ест от иных всех, и того не чинити иным, чего сам не хощеши от иных иметь» [1, с. 93]. Этот принцип, по выражению гуманиста, должен стать фундаментом не только межчеловеческих отношений, но и всей государственной политики, законотворчества, деятельности органов правосудия.

Формирование современных социальных демократических правовых государств, несомненно, предполагает реализацию Скорининского императива, выступающего универсальным законом развития общественных систем.

Однако интеллектуальные и моральные добродетели, согласно обоснованию просветителя, не являются только самоцелью человека. Они должны служить светской общественно-полезной деятельности, должны быть направлены для «всякого тружания и скарбов для посполитого доброго и для отчины своея» [1, с. 59]. Участие граждан в общественной жизни, безусловно, является довольно прогрессивной демократической идеей в учении Ф. Скорины. В современных условиях также невозможно решение внутригосударственных и общепланетарных проблем без политического участия граждан, которое сегодня переживает кризис даже в развитых странах.

Целостность и взаимозависимость глобальных проблем человечества предполагают наличие определенной системы научных знаний, с помощью которой возможно прогнозировать, моделировать и решить эти проблемы. На этой основе видится актуальной идея Ф. Скорины о безграничном праве человека на познание и творчество. Мыслитель рассматривал знания и образование в качестве необходимого атрибута высоко духовного и гуманного общества, поэтому призывал людей отдавать себя «для посполитого доброго и размножения мудрости, умения, опатрености, разуму и науки» [1, с. 24]. В этой связи Ф. Скорина восхвалял царя Соломона, который «не просил собе дней многых, ни богатства», а «мудрости и разума» [1, с. 16]; назвал царя Птолемея II, имевшего Александрийскую библиотеку из 40 тысяч книг, «милосником науки и мудрости, иже болеи избрал оставити в науце и книгах вечную славу и паметь свою, нежели во тленных великих царских сокровищах» [1, с. 22–23]. Такие ценностные качества названных правителей являются примером для подражания и в современном политическом поведении, способны наполнить политику гуманистическим содержанием, подчинить ее нравственным интересам и служению «посполитому доброму».

Идея приоритета общечеловеческих ценностей (любви, свободы, справедливости, нравственности, законопослушания, толерантности и др.), обоснованная Франциском Скориной более пятисот лет тому назад, является актуальным интегрирующим фактором для разных стран и народов в решении глобальных проблем современности. «Мир и покой», «справедливость», «хвала и честь», «вечная память и слава», «милость и друголюбство» и др. лежат в основе достижения общего блага под названием «посполитое доброе».

Вместе с тем, общественного согласия можно достичь, по утверждению ученого, путем соединения общечеловеческих и национально-культурных ценностей (родина, язык, культура, история и др.). «…Люди и где зродилися и укормлены суть по Бозе, к тому месту великую ласку имають» [1, с. 59]; «иже мя милостивый Бог с того языка на свет пустил» [1, с. 11]. Также общественный консенсус, с точки зрения Франциска Скорины, возможен на основе создания справедливых правовых законов и контроля государства за их исполнением, применяя при необходимости легитимное насилие. «...Вчинены суть права, или законы, – пишет он, – для людей злых, абы боячися казни, усмирили смелость свого и моци не имели иным ушкодити, и абы добрыи межи злыми

в покое жити могли» [1, с. 95]. Однако наличие сильного государства и законов для общественного порядка недостаточно. Гарантом мира и спокойстия должна стать нравственная составляющая, на основе которой будут совмещаться политика и мораль. Таким образом, Франциск Скорина солидарен с Платоном, который выделял правильные и неправильные формы государственного правления на основе использования моральных ценностей или отказа от них в политической деятельности.

Идея всеобщего мира и согласия («згоды») – одна из центральных и основополагающих в творчестве и мировоззрении Франциска Скорины. «Мир на земли и в человецех благоволение» мыслитель понимал как мир между всеми социальными группами в обществе, а также открыто выступал против права, которое закрепляло «земль чужих мечем достование, градов и мест утвержение, послов без переказы отпущение, миру до часу приреченого выполнение, войны неприятелем своим оповедание» [1, с. 96]. Скорина приводит пример царя Соломона, называя его «премудрым», так как «понеже был мир и покой по вся времена царства его» [1, с. 17].

Современная эпоха демонстрирует нарастающее обострение глобальных проблем в системе «человек–природа–общество», пути разрешения которых с точки зрения использования гуманистических ценностей во многом обосновал Франциск Скорина. Скорининские тексты, по утверждению исследователя С. А. Подокшина, «стимулируют наше философское мышление» [2, с. 264], и осмысление существующего миропорядка, прямо или косвенно дают ответы на важнейшие вопросы современности, показывают высокий уровень образования и гражданской культуры, богатство, универсальность и новаторство личности Франциска Скорины, поставившего белорусскую культуру вровень с европейской.

Список использованной литературы и источников

1. Скарына, Ф. Прадмовы і пасляслоўі / Ф. Скарына. – Мінск: Навука і тэхніка, 1969. – 240 с.

2. Падокшын, С. А. Філасофская думка эпохі Адраджэння ў Беларусі: ад Францыска Скарыны да Сімяона Полацкага / С. А. Падокшын. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 285 с.

УДК 821.161.3’06-2:929*Ф.Скарына

Б. Сівэк

ВОБРАЗ ФРАНЦІШКА СКАРЫНЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЫБРАНЫХ ТВОРАЎ)

Артыкул прысвечаны метадам творчага ўвасаблення постаці Францыска Скарыны ў выбраных тэкстах беларускіх драматургаў. Аўтар звяртае ўвагу на шэраг тэарэтычных праблем, звязаных са спосабамі і сродкамі стварэння драматычных персанажаў, а таксама ўказвае найважнейшыя стратэгіі, якімі карыстаюцца беларускія пісьменнікі. Прадметам канкрэтнага аналізу з’яўляюцца творы “Прарок для айчыны” Алеся Петрашкевіча, “Vita brevis, альбо Нагавіцы святога” Георгія Міраслава Адамчыка і Максіма Клімковіча, а таксама “*Мудрости зачало и конецъ...*” або “Спакушэнне Францыска Скарыны” Івана Штэйнера. Пералічаныя тэксты па-рознаму прадстаўляюць вобраз беларускага асветніка, але кожны з іх дае імпульс да разважанняў на тэму ролі і месца культуры ў жыцці чалавека, а таксама ўплыву выбітных асобаў на нацыянальную гіторыю і культуру.

Сучасная беларуская драматургія характарызуецца разнастайнасцю жанравых формаў, тэмаў, творчых метадаў і стратэгій. У гэтым мностве драматургічных

прапановаў важнае месца займаюць тэксты, створаныя на гістарычным матэрыяле, якія своеасаблівым чынам паказваюць мінулыя падзеі, найчасцей праз прызму біяграфіі асобаў, што адыгралі істотную ролю ў гісторыі народа і беларускай дзяржавы. Гаворка тут не толькі пра традыцыйныя варыянты гістарычнай драмы, якія сягаюць сваім радаводам у V ст. да н. э. [1, с. 111–112], але і пра тэксты, рэалізаваныя ў іншых жанрах, дзе рэканструкцыя гістарычных падзей адбываецца пры дапамозе выкарыстання такіх прыёмаў як міфалагізацыя, гераізацыя, манументалізацыя, ці пры дапамозе дэгераізацыі і дэміфалагізацыі гістарычных асобаў.

Сярод п’ес напісаных на падставе гістарычнага матэрыялу, створаных у жанры трагедыі, камедыі, меладрамы, хронікі ці фарса, сустракаюцца формы змешаныя, сінкрэтычныя, у якіх спалучаюцца рысы некалькіх жанравых варыянтаў. Зварот да гісторыі як асноўнай крыніцы натхнення найбольш моцна выявіўся ў творчасці Алеся Петрашкевіча, Міколы Арочкі, Івана Чыгрынава, Георгія Марчука, Аляксея Дударава, Сяргея Кавалёва, Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка. Варта адзначыць, што беларускія драматургі часта падкрэсліваюць ролю выбітных асобаў (уладароў, палітыкаў, творцаў), якія ўвасабляюць у сабе дух часу. Асаблівай зацікаўленасцю сярод пісьменнікаў карыстаецца вобраз Францыска Скарыны (каля 1490 – каля 1551), які займае выключнае месца ў беларускай культуры.

Постаць Францыска Скарыны ўпершыню з’явілася ў творчасці беларускіх драматургаў ужо ў 20-ыя гады XX ст. Беларускую драматургічную Скарыніяну распачынае твор Міхаіла Грамыкі “Скарынін сын з Полацка” (1925). Вакол постаці першадрукара будуюцца творы Язэпа Дылы “Падуанскі студэнт” (1944–45), драматычная паэма-трылогія “Георгій Скарына” (1946, 1947, 1948) Міхася Клімковіча, драматычная паэма “Калумбы” (1961) Янкі Юхнаўца, а з навейшых твораў – “Напісанае застаецца” (1978), “Прарок для Айчыны” (1990) Алеся Петрашкевіча, п’еса-фарс “*Vita brevis*, альбо Нагавіцы святога Георгія” (1989) Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка, драматычная паэма-фрэска “Судны дзень Скарыны” (1990) Міколы Арочкі, “*Мудрости зачало и конецъ*, або Спакушэнне Францыска Скарыны” (2012) Івана Штэйнера.

Істотнай праблемай, звязанай з інтэрпрэтацыяй твораў, пабудаваных на гістарычным матэрыяле, з’яўляецца стаўленне творцы да гістарычных крыніц, альбо, у шырокім разуменні, гістарычнай праўды. Пераважную большасць тэкстаў складаюць п’есы, якія спасылаюцца на гістарыяграфію і дакументальна пацверджаныя гістарычныя факты. Побач з імі існуюць аднак і такія творы, у якіх аўтары свядома адмаўляюцца ад такіх спасылак, іх адметнасцю ў такім разе перастаюць быць адсылкі да рэальных падзей, канкрэтызацыя фабулы ці часава-прасторавая лакалізацыя. Творы такога тыпу, як падкрэслівае Эдвард Касперскі, адмаўляюцца ад фактаграфічнай дакладнасці і даслоўнасці, а замест гэтага звяртаюцца да фікцыі, умоўнасці, містыфікацыі, казачнасці, фантастыкі, сімвалізму ці парабалы. Кожная з пералічаных тэндэнцый набірае своеасаблівы характар з пункту гледжання эстэтыкі і паэтыкі, але ўсе разам указваюць на наяўнасць у п’есе асаблівай гістарыясофскай арыентацыі [1, с. 113].

У творы Алеся Петрашкевіча “Прарок для айчыны” вобраз Скарыны створаны з выкарыстаннем досыць канвенцыянальнага метаду, калі драматург уводзіць у тэкст шматлікія сігналы гістарычнасці, на падставе якіх рэцыпіент мае магчымасць зрэканструяваць ключавую свядомасць непазбежнай тэкставасці гісторыі ў мастацкім свеце [2, с. 143]. Гэтыя сігналы заключаюцца не толькі ў спосабе прэзентацыі *dramatis personae*, але і ў створанай у тэксце мадэлі гістарычнага часу, і запраектаванай на ўзроўні рэмарак сцэнічнай рэчаіснасці – касцюмах, сцэнаграфіі, рэквізітах, паводзінах, якія не адпавядаюць актуальна прынятым у грамадстве мадэлям культуры і г. д. [3, с. 414].

Варта падкрэсліць, што Алесь Петрашкевіч выкарыстаў багаты гістарычны матэрыял, а таксама звярнуўся да металітаратурных прыёмаў, уводзячы ў свой твор

фрагменты іншых тэкстаў (напрыклад, фрагменты прадмоваў і пасляслоўяў да Бібліі Скарыны). Аднак асноўнай мэтай выкарыстаных драматургічных метадаў і стратэгій з’яўляецца не столькі вернасць гістарычным фактам, колькі імкненне падкрэсліць складанасць лёсу Скарыны. Значна болей за канкрэтныя гістарычныя падзеі Петрашкевіча цікавіць тое, як у выніку іх змяняецца свет, а таксама тое, як чалавек спрабуе знайсці сваё месца ў тым часе, у якім давялося яму жыць.

У п’есе “Прарок для айчыны” постаць Францыска Скарыны з’яўляецца цэнтральным элементам структуры твора. Гэты, без сумневу, найбольш вядомы прадстаўнік культуры ў Беларусі, сімвал беларускай гісторыі і гуманізму, у творы Алеся Петрашкевіча паўстае асобай, якой уласцівы самыя разнастайныя добрыя якасці, а таксама гераічнае стаўленне да жыцця. Істотна, што большую частку інфармацыі адносна персанажа мы даведваемся з доўгіх, часта маналагічных выказванняў самога Скарыны, які з гонарам і ўсведамленнем ўласнай місіі падрабязна расказвае пра сваё жыццё, адукацыю, падарожжы, уменні і друкарскую дзейнасць. “Калі мне было гадоў 14, занесла ў Кракаў да палякаў, а як споўнілася 17, падаўся я ў Капенгаген да датчан, пасля 22-х апынуўся сярод італьянцаў у Падуі, адтуль накіраваўся ў Прагу да чэхаў, у 27 вярнуўся дамоў, потым занесла мяне ў Вітэнберг да немцаў, у Кёнісберг да прусакоў, а зараз, як бачыце, у Познань зноў да палякаў. Між іншым, Маскву таксама не абмінуў... […] Палётаў бы яшчэ, ды крылы звязаны...” [4, с. 74–75] – расказвае пра сябе Скарына Вартаўніку ў першай сцэне п’есы.

У выніку ствараецца вобраз, які стаўся патрыятычнай легендай, апярэдзіў свой час, сваю эпоху, і дзякуючы гэтаму набыў незвычайную сілу эмацыянальнага ўздзеяння. У апошняй сцэне п’есы Скарына прамаўляе наступныя словы: „Спалены не толькі кнігі і друкарня, спалены і масты. Нарадзіўся я, відаць, зарана на сваёй шматпакутнай зямлі. Паспяшаўся стаць яе прарокам у сваёй Айчыне. І хоць еду прэч, на яе, любую і гаротную не крыўдую”.

Належыць падкрэсліць, што ў тэксце Алеся Петрашкевіча можна заўважыць апавядальнае прадстаўленне гісторыі, выкарыстанне розных спосабаў верагоднаснай нарацыі, якая забяспечвае эфект рэальнасці прэзентаваных здарэнняў і сітуацый. Падпарадкаваная разнастайным мэтам апавядальнасць стварае цэласны і вельмі праўдападобны вобраз рэчаіснасці, а пры дапамозе розных спосабаў драматызацыі робіцца часткай дзеяння ў творы.

Тэндэнцыя да гераізацыі і міфалагізацыі гістарычных постацей у сучаснай беларускай драматургіі не з’яўляецца, аднак, адзінай стратэгіяй, якую абіраюць творцы пры стварэнні сваіх персанажаў. Цалкам інакш прадстаўлена асоба Францыска ў п’есе “*Vita brevis*, альбо Нагавіцы святога Георгія” Міраслава Адамчыка і Максіма Клімковіча. Аўтары звярнуліся да спецыфічнай формы тэатру ў тэатры: у творы паказана рэпетыцыя, якая мае, як здаецца на першы погляд, адзнакі сцэнічнага жарту. Мы атрымліваем магчымасць не толькі назіраць за падрыхтоўкай спектакля, якая уведзена ў дзеянне п’есы-рамкі, але і чуць каментарыі да таго, што адбываецца на сцэне. Выкарыстаная ўжо на самым пачатку стратэгія дазваляе збудаваць шматузроўневую структуру зместу, а таксама выразна сігналізуе семантычную гульню, якая паслядоўна рэалізуецца цягам усяго твора. У фарсе “*Vita brevis*” М. Адамчыка і М. Клімковіча багата напружаных і драматычных момантаў, шмат неадназначнасці. Важным з’яўляецца тое, што са шматлікіх рэплік п’есы сучасны чытач / глядач атрымлівае вельмі каштоўную інфармацыю пра эпоху Рэнесансу, тагачасную культуру, пісьменства, звычаі і адносіны ў грамадстве. Гэтая інфармацыя, пададзеная ў форме гратэску і абсурду, можа часам шакіраваць, але перадусім інтрыгаваць, заахвочваць да знаёмства з культурным і грамадска-палітычным ладам часоў Скарыны.

Умела аб’яднаныя тапаграфічныя падрабязнасці, даты, імёны дазваляюць збудаваць прывабны вобраз Сярэднявечча, а таксама акрэсліць ролю і месца

Францыска Скарыны ў стварэнні духоўнай культуры таго часу. Фабула метап’есы ў працэсе пастаноўкі ўвесь час разбіваецца і канфрантуецца са сцэнічнымі ідэямі і фантазіямі Рэжысёра, што не дазваляе рэцыпіенту забыцца пра той факт, што ён фактычна мае дачыненне толькі з адным з узроўняў п’есы – узроўнем гістарычным.

Варта падкрэсліць, што ў аналізаванай п’есе гратэск адыгрывае асаблівую ролю, ён заўважальны на розных узроўнях тэксту – у спосабе стварэння постацяў, манеры будавання сцэн і драматычных сітуацый, і, нарэшце, на ўзроўні дыскурсіўным. Галоўны герой п’есы – Францыск Скарына, а таксама другапланавыя персанажы – Лютэр і яго жонка паказаныя з самых розных перспектываў. Інтымныя сцэны, блізкія да блюзнерства дыялогі, інтрыгі і неверагодныя гісторыі, якія маюць надаць праўдападабенства словам Скарыны, якога заспеў Лютэр на спакушэнні сваёй жонкі, узмацняюць уражанне штучнасці прадстаўленага свету, і адначасова сведчаць пра наўмыснасць мета-тэатральнага механізму, які зробіцца ключом да прачытання ідэі твору.

Паказаныя ў наступных сцэнах твора перэпетыі Францыска Скарыны, якія ўтвараюць т.зв. унутраную п’есу, раз пораз перапыняюцца дыялогамі Рэжысёра і Драматурга, што дапамагае асвятляць фабулу і выразна ўказвае на сувязь з п’есай-рамкай. Такім чынам, як можна дапускаць, блазенскія штукарствы, немудрагелістыя дыялогі і сітуацыі прысутнічаюць у п’есе не дзеля пустога смеху. Смех робіцца тут інструментам, які змушае да рэфлексіі над гісторыяй, культурай, мінулым, роляй асобы ў развіцці нацыі. Рэжысёр і Драматург разважаюць на тэму нацыянальных каштоўнасцяў і ідэалаў, задумваюцца пра наступствы свайго мастацкага вырашэння і пра тое, як іх тэатральная прапанова будзе ўспрынятая гледачамі:

Рэжысёр. Ты на мяне не цісні. Ты мне Скарыну зрабі такога, каб не сорамна было ні за

яго, ні за сябе

Драматург. А мне не сорамна ні за сябе, ні за Скарыну. А раблю эпоху Адраджэння

такой, якой яна была.

Рэжыссёр. Я не магу гэтага паставіць.

Драматург. А я не магу рабіць бронзавых, ампірных балваноў-ідалаў.

Рэжыссёр. Вось і дамовіліся. Ты шукай сабе другога рэжысёра, а я знайду другога драматурга.

Прыведзеная сцэна з’яўляецца ключавой у разуменні мастацкай ідэі п’есы Адамчыка і Клімковіча. У ёй аўтары закранулі некалькі вельмі істотных праблем: інсаванне межаў у мастацтве, свабода творцы і эстэтычныя чаканні рэцыпіента. Аўтакаментарыі персанажаў п’есы-рамкі маюць характар мастацкіх пастулатаў, якія ўпісваюцца ў постмадэрнісцкі дыскурс ідэнтычнасці. У іх падымаюцца канкрэтныя пытанні (выказаныя апасродкавана): дзе заканчваецца мастацтва і пачынаецца прафанацыя, ці можа мастацкая правакацыя ўплываць на фарміраванне сістэмы каштоўнасцяў, ці мэта апраўдвае сродкі, нягледзячы на тое, што выклікае шмат кантраверсій і неадназначных ацэнак, як далёка можа пайсці творца, каб не закрануць пачуццяў (рэлігійных, патрыятычных etc.) рэцыпіента?

У п’есе-рамцы неаднаразова з’яўляюцца поўныя непакою разважанні пра творчы працэс, працу над новай п’есай, героямі якой будуць “нацыянальныя святыні”. Ужо на самым пачатку твора з’яўляецца іранічнае стаўленне драматургаў не толькі да сябе (аўтараў п’есы), але і да выкарыстанай формы. Адмаўленне ад ранейшай літаратурнай мадэлі стварэння гістарычных персанажаў [7, с. 89–90] адначасова з ўвядзеннем новага сэнсавага парадку дапамаглі беларускім пісьменнікам даць новае азначэнне драматургічнаму мастацтву, а таксама паказаць альтэрнатыўнае (але не горшае) бачанне гістарычнай рэальнасці, не манументальнай і ўзнёслай, а звыклай, штодзённай і вельмі блізкай шараговаму гледачу. З гэтай перспектывы фабула ўнутранай п’есы

выконвае службовую ролю ў творы. Цяжка прадбачыць, у якім накірунку будзе працягвацца працэс інтэрпрэтацыі тэксту ў далейшым, але не падлягае сумневу той факт, што выкарыстаная ў п’есе “*Vita brevis*, альбо Нагавіцы святога Георгія” Міраслава Адамчыка і Максіма Клімковіча метатэатральная стратэгія сведчыць пра мастацкі патэнцыял гэтага твора і дазваляе самыя розныя шляхі прачытання, якія будуць залежаць ад мастацкай свядомасці рэцыпіента і яго ўяўлення пра тое, чым ёсць сучаснае літаратурнае мастацтва і якія яно ставіць мэты для дасягнення.

З арыгінальным перастварэннем гістарычнага матэрыялу маем дачыненне ў п’есе Івана Штэйнера “*Мудрости зачало и конецъ...* або Спакушэнне Францыска Скарыны”, апублікаванай у 2012 годзе і ў тым самым годзе пастаўленай на сцэне Гомельскага абласнога драматычнага тэатра рэжысёрам Багданам Арлоўскім. Гэты твор несумненна з’яўляецца важным элементам беларускай драматургічнай Скарыніяны, якая налічвае на сёння ўжо некалькі дзесяткаў сцэнічных твораў [6, с. 3].

Наватарства п’есы Івана Штэйнера праяўляецца не толькі на ўзроўні стварэння персанажаў, але таксама ў своеасаблівай структуралізацыі часу і прасторы. Пятро Васючэнка адзначае: “Постаць Скарыны паказваецца аўтарам на фоне гісторыка-культурнага жыцця ВКЛ і ўсёй Еўропы пачатку XVI стагоддзя, у атачэнні такіх дзеячаў Адраджэння, як Марцін Лютар, Эразм Ратэрдамскі, Франсуа Рабле, Парацэльс ды іншых. Своеасаблівасць вырашэння творчай задачы заключаецца ў сумяшчэнні часавых пластоў – XVI–XXI стагоддзя, што выяўляецца ў выхадах на сучаснасць, мадэрнізацыі вобразаў і рэаліяў, выкарыстанні сучаснай лексікі, жарганізмаў і нават амерыканізмаў. Дзеянне няспынна змяняе сваю жанравую прыроду, паслядоўна ператвараецца ў дыскусію, перформанс і г.д.”.

Штэйнер адкідае традыцыйную мадэль драмы, з уласцівай ёй падзелам на акты і сцэны. Яго тэкст складаецца з васьмі частак, якія нагадваюць па форме карціны, разбудаваныя вакол аднаго канкрэтнага здарэння. Прастора, у якой адбваецца дзеянне, акрэслена драматургам у рэмарках, што папярэднічаюць асобным фрагментам тэксту: гэта кафедра ўсходнеславянскіх моў ва ўніверсітэце, сярэднявечная гандлёвая зала ў краме, альбо старажытная ўніверсітэцкая зала.

Першыя рэплікі п’есы адразу сігналізуюць, што гісторыясофская канцэпцыя Івана Штэйнера мае свае карані ў беларускай народнай культуры, паколькі ў творы паўстае пытанне пра сэнс гісторыі. Аўтарская гістарычная рэфлексія неадрыўна звязана з выяўленнем чалавека праз канкрэтныя ўчынкі, а свет культуры прадстаўлены ў выглядзе цыклічных народзін, але, на жаль, і ўпадкаў культурных каштоўнасцяў, выпрацаваных мінулымі пакаленнямі.

Варта падкрэсліць, што п’еса Івана Штэйнера “*Мудрости зачало и конецъ…*” прадстаўляе асобу Францыска Скарыны цалкам інакш, чым вядомыя нам літаратурныя тэксты. Выкарыстаная драматургам творчая стратэгія нагадвае раманны метад “пунктаў гледжання”, якая дае магчымасць прадставіць асобныя сітуацыі, здарэнні, дзеючых асобаў з розных перспектываў. Пра дзейнасць і заслугі Францыска Скарыны мы даведваемся з вуснаў чатырох герояў п’есы – славутага лекара Парацэльса, Марціна Лютэра, Эразма Ратэрдамскага і Вольнага мастака. Кожны з гэтых персанажаў прадстаўляе крыху іншае бачанне беларускага асветніка, але іх выказванні, сабраныя разам, ствараюць поўны, багаты і інтрыгоўны вобраз Скарыны, дазваляюць паразважаць пра тое, што з гэтага ўсяго засталося сёння.

Вобраз дапаўняецца выказваннямі самога Скарыны, які ўпэўнены ў сваёй жыццёвай місіі і неабходнасці рэалізацыі. У сёмай з’яве п’есы ён гаворыць: “Сапраўды, трэба выдаваць царкоўныя кнігі на маёй роднай мове. Хай кожны з людзей паспалітых будзе мець магчымасць успрыняць словы Боскія. І першай кнігай, якую я выдам, будзе славуты “Псалтыр”. Гэта незвычайная кніга, і ўсе па ёй будуць вучыцца чытаць. Псалтыр – гэта лекарство душевное, магічны сродак лячэння і ачышчэння чалавека,

папярэджанне розных няшчасцяў. Кнігу чытаюць над цяжкахворым, калі лічаць, што чалавек пакутуе ад нячыстай сілы. Чыталі яе і над нябожчыкам. Па ёй гадалі, варажылі. Вось якую ролю адыгрывала кніга ў свядомасці нашай. А потым я паспрабую перакласці на старабеларускую мову ўсе ці амаль усе кнігі Біблії” [8 с. 26].

Зварот да культурнай спадчыны дазволіў беларускаму драматургу паставіць вельмі трапны дыягназ сучаснасці нашай ідэнтычнасці, сістэме каштоўнасцей, прыярытэтаў. Асаблівым “злучнікам” паміж “старым і новым часам” з’яўляецца сакратарка Бялянка, якая добра ведае падзеі не толькі эпохі Сярэднявечча, але таксама наступных, уключна з найноўшым часам. Гэтая постаць перакрочвае межы часу і прасторы:

“Якім жа чынам мне з імі звязацца і прытым хутка, і нават тэрмінова? Як жа мне з імі сумоўнічаць, ні тэлефонаў, ні факсаў, а тым больш электроннай пошты тут няма, і як я змагу перадаць ім жаданне пана скантактавацца з імі? І што гэта за дзіўныя адрасы, што за дзіўныя гарады, назвы якіх я ніколі не чула? Ці добра ўсведамляе сабе яснавяльможны пан, у якім стагоддзі ён жыве? Мы хоць і вельмі прагрэсіўная эпоха, але ж не да такой ступені” – кажа Бялянка ў размове са Скарынам.

Тэкст Івана Штэйнера будуецца па прынцыпу карнавалізацыі, прачытанне механізмаў якой магчымасць зразумець мастацкую ідэю твора. Аўтар дэкларуе ўласнае іранічнае стаўленне і выкарыстоўвае інтэртэкстуальныя прыёмы ў якасці асновы паэтыкі, рэалізуючы тым самым ідэю палімпсеста. Драматург ахоплівае шмат розных часавых узроўняў, якія ўзаемапранікаюць і накладаюцца адзін на другі. І. Штэйнер выкарыстоўвае ў творы добра вядомае, напісанае альбо замацаванае ў культуры, як пэўная культурная, ці нават міфалагічная, мадэль. Пры гэтым мінулае пераплятаецца з сучаснасцю, біяграфічны досвед спалучаецца са стэрэатыпамі, мадэлі паводзінаў канфрантуюцца з замацаваным светапоглядам.

Усе гэтыя элементы ствараюць часткова аксюмаранічнае спалучэнне фікцыі, фактаў і традыцыі, аўтар згадвае гістарычныя падзеі, але не дзеля таго, каб іх прадставіць ці патлумачыць, але дзеля таго, каб разбурыць іх прыняты вобраз, замацаваны ў калектыўнай памяці і свядомасці. Такім чынам, перад намі вельмі цікавая спроба перагляду гістарычнай легенды, актуалізацыя зміфалагізаваных элементаў традыцыі, іх новая функцыяналізацыя і імкненне паказаць усё з іншага боку.

Цікава, што ў п’есе Штэйнера не хто іншы, а Блазан разумее сэнс асветніцкай дзейнасці Скарыны і роль культурнай традыцыі ў фарміраванні нацыянальнай тоеснасці. У восьмай з’яве п’есы ён гаворыць: “Няма прарока на сваім сметніку. Для беларусаў ніколі не будзе. Ідэя даць беларусам кнігу на роднай мове апярэдзіла час. І Скарына за ўсё, што зрабіў для Радзімы, атрымае непаразуменні, суды, нястачу, выгнанне, замоўчванне, абылганне. Што ж гаварыць пра славу, пашану, гонар, да чаго імкнуцца вялікія людзі. Чалавек – гэта гучыць горда! Пракляты богам край вар’ятаў і ёлупаў. Самі беларусы забудуць цябе. Ты ведаў латынь, грэцкую мову, габрэйскую, чэшскую, польскую, нямецкую, нашто табе была тая мова, якая вымрэ ў 21 ст., а на яе рэдкіх носьбітаў будуць глядзець як на іншапланецян”.

Падсумоўваючы, неабходна сцвердзіць, што незалежна ад сродкаў стварэння асобы Скарыны, мастацкай манеры і абранай стратэгіі, кожны з прадстаўленых драматургічных тэкстаў дапаўняе вобраз, замацаваны ў культуры. Постаць Скарыны робіцца прэтэкстам для разважанняў над істотнымі пытаннямі, не толькі тымі, што адносяцца да сферы літаратуры, але закранаюць таксама сферу беларускіх нацыянальных каштоўнасцяў, без якіх немагчыма будаванне будучыні.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Kasperski, E. Dramat historyczny – antynomie, gatunku, antynomie historii / E. Kasperski // *Dramat w historii. Historia w dramacie* / рэд. K. Latawiec/. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. – C. 111–112.

2. Ratajczakowa, D. W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze / D. Ratajczakowa. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 755 с.

3. Wołowski, W. Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko / Wołowski W. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2016. – 414 с.

4. Петрашкевіч, А. Прарок для Айчыны / А. Петрашкевіч // Звон – не малітва. П’есы / уклад. У. Дабрыян, прад. П. Васючэнка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2008. – С. 73–147.

5. Адамчык, М., Клімковіч, М. Vita brevis, або нагавіцы святога Георгія / М. Адамчык, М. Клімковіч // *Сучасная беларуская п’еса* / скл. П. В. Васючэнка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. – С. 128–157.

6. Васючэнка, П. Код Францыска Скарыны / П. Васючэнка // “Мудрости зачало и конецъ...” або Спакушэнне Францыска Скарыны. П’еса. Літаратуразнаўцы аб творы / І. Штэйнер. – Гомель: Барк, 2012. – С. 3–4.

7. Siwek, B. Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze / B. Siwek. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2011. – 414 с.

8. Штэйнер, І. „Мудрости зачало и конецъ” або Спакушэнне Францыска Скарыны. П'еса. Літаратуразнаўцы аб творы / І. Штэйнер. – Гомель: Барк, 2012. – 74 с.

УДК 929*Ф.Скорина:140.8:2-81

Е. А. Сергиеня

ЭПОХА И ДЕЛО СКОРИНЫ, МИРОВОЗЗРЕНИЕ И КОНФЕССИОНАЛЬНАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ

Статья посвящена проблематике мировоззрения и вероисповедания Ф. Скорины. До настоящего времени нет ясного представления, какое духовное начало имел этот знаменитый человек. Анализ религиозно-политических процессов в обществе, в среде которого жил Скорина, титанический труд в издании библейских книг поможет в определении его вероисповедания. Понимание конфессиональной принадлежности Ф. Скорины, его мировоззрение важны для понимания подлинной духовности в современном белорусском обществе.

Основное, что представляется наукой как достижение в деятельности Франциска Скорины, то, что он был великим гуманистом, первопечатником, переведшим и издавшим Библию на старобелорусском языке. В течение трех последних столетий появилось достаточно много трудов о судьбе и деятельности Скорины. Среди десятков ученых, писавших об этом человеке, надо отметить таких, как Владимиров П., Флоровский А., Дворчанин И., Подокшин С., которые исследовали его биографию.

Интерес к жизни и деятельности Скорины проявился примерно через 200 лет после его смерти. О его жизнедеятельности написаны всевозможные работы, но в интерпретации фактов исследователей прослеживается влияние своего времени. Например, из поздних авторов М. Россолов в книге о Ф. Скорине говорит, что Скорина был «православно-католического исповедания (так было записано в его анкете) родом из Полоцка, русин 14 лет отроду» [11, с. 70]. Термин «православно-католический» по своей сути не корректен, такого вероисповедания при жизни Скорины не было. Позже появится Униатская церковь. Г. Андреевец утверждает, что отец Франциска, «Лука Скорина был католиком, но вначале отдал детей в школу при православной церкви» [2, с. 11]. И в тоже время А. Семенчук констатирует, что «о ранних этапах жизни Ф. Скорины на родине мы не имеем ни одного достоверного документа. Первые правдоподобные сведения о жизни Скорин были связаны с его приездом в Краков» [5, с. 239]. Как видим, в трудах присутствует достаточно свободная интерпретация.

Говоря о деятельности белорусского первопечатника, необходимо понять, почему человек имея философское и медицинское образование, 27 лет отроду, едет

далеко в Прагу, печатать Библию на родном языке. И, что примечательно, для своего народа Скорина издает не труды Платона или Цицерона, не материалы по медицинской практике или работы известных античных авторов, а Библию, пишет предисловия к ее книгам и делает комментарии для лучшего понимания сути. Да и значительная часть его жизни непосредственно связана с изданием библейских книг в Чехии, ВКЛ и Московии. В связи с этим интересно знать, представителем какой конфессии был Франциск Скорина. «Особый интерес у исследователей вызывает конфессиональная принадлежность Скорины. Его считали католиком, протестантом и православным. Однако четких высказываний по этому поводу у самого Скорины нет, поэтому наиболее вероятно, что Скорина не являлся приверженцем какой-либо одной ветви христианства, а лояльно относился к каждой из них» [6, с. 109]. Конфессия, согласно словарю русского языка, самостоятельное, независимое от других религиозное направление. Понимание вопроса мировоззрения и конфессиональной принадлежности, поможет лучше понять мотивы и цели в жизни Ф. Скорины, что важно теперь для формирования национального самосознания белорусского общества. С. А. Подокшин говорит: «Проблема мировоззрения Скорины и направленность его деятельности – это по сути дела часть глобальной проблемы становления и развития белорусского народа как сознательного субъекта истории» [10, с. 15].

Актуально разрешить предложенную проблематику поможет ***анализ эпохи***, в которую жил и трудился Ф. Скорина. Анализируя то время, необходимо обратить особое внимание на политические и религиозные процессы, через среду которых протекала жизнь Скорины. Такой анализ даст возможность переосмысливать исторические события, что будет полезно для современного белоруса. Надо при этом помнить, что народ Беларуси на сотни лет потерял независимость, а на время отсутствия государственности и припадают исследования скорининского наследия. Один этот факт говорит о возможности некорректной интерпретации событий. Поэтому в информации о Скорине неизбежно присутствует идеологическое влияние эпохи исследователя. По этой причине надо проводить более тщательный анализ эпохи Скорины, чтобы понять глубину духовного наследия, которое он оставил будущим поколениям.

Современные исследователи скорининского периода не обращают должного внимания на то обстоятельство, что в то время происходил процесс конфессионального формирования на белорусских землях, это подтверждают исторические даты. Известно, что первая епархия была основана в 992 году в Полоцке и представляла тогда единую христианскую церковь на наших землях. Через полстолетия состоялось полное разделение Церкви на Западную и Восточную, которые потом претендовали на земли ВКЛ как каноническую территорию. После подписания Кревской унии было основано Виленское бискупство в 1387 году. А в 1472 году православная церковь ВКЛ и Польши получила каноническое признание Константинопольского патриархата [7, с. 7]. Обратим внимание и на то, что подвижник Яна Гуса Иероним Пражский посетил территорию ВКЛ еще в 1413 г. по приглашению князя Витовта с целью проповеди Евангелия в Полоцке и других городах княжества. Также по просьбе чешского народа литвины вместе с чехами воевали за идеи Гуса, а, возвратившись домой, стали проповедовать Евангелие, как его проповедовал Ян Гус. Хотя на народ оказывало влияние христианское присутствие, согласно информации С. Акинчица, в конце XV века ВКЛ была «единственная не христианская страна в Европе». Литвины в основном поклонялись предметам и явлениям природы, рекам, деревьям, валунам, приносили жертвы [1, с. 41]. Исходя из вышесказанного, в эпоху Скорины сосуществовали католицизм, православие, евангельское движение, но страна еще была языческой.

В политическом аспекте католичество имело вес посредством формы управления церковью, которую называют папоцезаризм, когда римский папа через церковь влияет на правителей страны и их подданных. В православном мире форма

правления церковью представляет цезаропопизм, когда царь влияет на процессы в церкви. Поэтому наличие противоположных подходов в правлении церковью в соседних государствах создавало и создает напряжение на землях Беларуси, которая находится на религиозном и культурном разломе между Востоком и Западом. В XIV и XV веке было достаточно войн с восточными православными и западными католическими соседями, претендовавшими на земли литвинов. Игнат Абдиралович, известный представитель эпохи Возрождения, писал: «Столетнее исследование гласит нам, что свободного нашего духа не заполняет ни западная, ни восточная культура, потому что они претворяются в формы насильственного, людоедствующего мессианизма и отличаются среди их только в названиях, лозунгах, а их сжимающие цепи – одинаковые для нашего духа. Надо искать другие пути» [6, с. 162].

На фоне религиозно-политических процессов идеи Яна Гуса, а потом идеи Реформации давали широкую перспективу народу и предлагали форму развития церкви вне политики, когда люди сами могут исповедовать личную веру, изучая Слово Божие, Библию. Но такая позиция очень не нравилась официальной церкви. Через сорок лет после издания скорининской Библии реформатор Кальвин высказался по поводу монополии церкви на Писания: «Приписывать Церкви право судить о Писании, словно людям дано решать, что Слово Божье, а что – нет, является безумной фантазией. Писание есть чистая божественная истина, которую следует чтить подолгу благочестия» [8, с. 68–69].

После жизни Скорины его идеи продолжил Николай Радивил Черный, канцлер ВКЛ, который видел перспективу процветания будущего своей страны в евангельской вере, основанной на Слове Божием. Поэтому в 1553 году объявил, «что он исповедует евангельскую веру, свободную от всякого идолопоклонства, и что основывает кальвинистскую церковь» [1, с. 61]. Николай Радивил не жалел средств на издание Библии и просвещения своих подданных. Поэтому идеи Реформации имели огромный успех в ВКЛ, что повергало в ужас представителей главенствующих конфессий. Православный архиепископ А. Мартос, описывая последствия евангелизационного процесса в Княжестве, говорит как о несчастии католиков и православных: «В Новогрудском воеводстве из 600 шляхетских фамилий в православии осталось только 16». По его информации из 700 римско-католических приходов, уцелела одна тысячная часть приходов, «в одной Жмудской епархии насчитывалось всего 6 ксендзов». В стране было множество кальвинистских храмов [9, с. 269]. Эти факты говорят о том, что во время Скорины и потом католичество и православие не имели глубоких корней на белорусских землях, они не могли утолить духовный голод народа. Поэтому единственной причиной, побудившей Ф. Скорину оставить все и напечатать Библию на общепонятном языке, было желание изменить языческое мировоззрение народа, живущего в плену предрассудков. Мировоззрение самого Скорины было не католическим и не православным. Подокшин С. приводит цитату из Архива Юго-запада России, где представители официальных конфессий считали Скорину предвестником реформаторов и еретиком, «последующая консервотивно-православная, униатская и контрреформационная традиции называли его «гуситским еретиком» и не без основания полагая, что скорининская Библия является источником многих возникших в западном православии ересей» [3, с. 717]. Исходя из вышесказанного, можно утвердительно сказать, Скорина не был представителем католической или православной конфессии.

Для полноты понимания сути надо обратить внимание на саму личность Ф. Скорины, его мировоззрение. Некоторые авторы пытаются представить его мировоззрение как синтез, который базируется на ренессансном гуманизме, этике и воззрениях античных мыслителей. Но Скорина своими действиями показал, что ни философия, ни античная литература, ни даже медицина не может дать столько пользы

человеку, как изучение и познание библейской истины. Поэтому его убеждением не мог быть ренессансный гуманизм, который представляет собой сочетание раннехристианской и греческой литературы, а личная вера, основанная на Священном Писании. Франциск рискнул разъяснять истину Писания, минуя церковные запреты на истолкование и интерпретацию Библии. Но это не делает его автоматически полным гуманистом, потому что он не восставал против церковной «схоластики» как гуманисты, не вел войну против официальной церкви, а усердно трудился в издательстве библейских книг. «Для Скорины как мыслителя характерна попытка гуманистической интерпретации Священного Писания» [7, с. 10]. Он поступал по принципу, написанному в Евангелии: «Вникай в себя и в учение; занимайся сим постоянно: ибо, так поступая, и себя спасешь, и слушающих тебя» (1Тим. 4.16). Поведение Скорины легко объяснить принципами Евангелия, в которое он сам веровал. Он не стремился создавать, как гуманисты, светскую культуру и литературу, но стремился сделать истину Библии практичной для своего народа, и этому посвятил весь свой талант. Он был духовным вождем как апостол Павел для язычников и как Сованорола для своего народа. «В своих предисловиях белорусский первопечатник утверждал необходимость личного отношения человека с Богом, акцентировал внимание на изучение Библии и жизни согласно со Словом Божиим» [4, с. 19]. Вот в этом и заключена суть мировоззрения и цель деятельности Ф. Скорины. Был ли он протестантом? Нет, не был, потому что и протестантизм подвержен политическому влиянию, а его интересовало основание библейской духовности. Другими словами, Скорина никак не помещается в конфессиональные рамки, потому что конфессии предлагают какую-то узкую мировоззренческую модель, а он искал то, что давало простор человеческому духу. «Без веры он не мыслил себе интеллектуально и нравственно совершенного человека. Однако характер его веры далек от ортодоксии. Вера его личная, движет ею индивидуальный моральный долг, она не нуждается во внешних побудительных источниках, и в частности в посредничестве церкви» [7, с. 12].

В идеях и мировоззрении Скорины кроется объективное начало, дающее человеку перспективу жить настоящей духовной, свободной, творческой жизнью, на благо себе, семьи и общества. И это не путь революции или войны, а убеждение служить общему добру на основании высокоморальных библейских принципов. «Высшее благо в трактовке Скорины – это совершенная нравственная жизнь на земле, служение Богу, посредством служения людям, постоянное развитие интеллектуальных способностей» [6, с. 110]. Это обстоятельство подтверждает, что Ф. Скорина был христианином. В облике Скорины представлен образец истории как выглядит настоящий гражданин своей страны, настоящий ученый, патриот и христианин. «Начиная с Ф. Скорины, идея служения «общему добру» приобрела национально-патриотическую и демократическую конкретизацию» [6, с. 37]. Это наследие, данное белорусскому народу от Бога, желательно внедрять в современном обществе, которое стоит на пороге извращения высокоморальных принципов.

Список использованной литературы и источников

1. Акинчиц, С. Золотой век Беларуси / С. Акинчиц. – Хаб.: Новый взгляд, 2001. – 128 с.
2. Андрэявец, Р. Жыццё Францыска Скарыны / Р. Андрэявец. – Гомель: РПУП “Полеспечать”, 2004. – 74 с.
3. Архив Юго-Заподной Росии т. XIII, ч. 1, Киев, 1914.
4. ARCHE 1–2, 2012. – 331 с.
5. Дзеяслоў, № 2, 2007.
6. История философской мысли Беларуси. – Минск: «Вышэйшая школа», 2014. – 255 с.
7. Короткая, Т. П. Религиоведение: религии в Беларуси / Т. П. Короткая. – Минск: БГЭУ, 2004. – 98 с.

8. Кальвин, Ж. Наставление в христианской вере / Ж. Кальвин. – М: Российский Государственный гуманитарный университет, 1997. – 578 с.
9. Мартос, А. Беларусь в исторической государственной и церковной жизни / А. Мартос. – Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2000. – 347 с.
10. Подокшин, С. А. Франциск Скорина / С. А. Подокшин. – М.: Мысль, 1981. – 215 с.
11. Россолов, М. М. Франциск Скорина / М. М. Рассолов. – М.: Терра – книжный клуб, 2007. – 415 с.

УДК 811.161.3'42:821.161.3:808*Ф. Скарына"14/16"

А. А. Станкевіч

ПРАДМОВЫ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ ДА ПЕРАКЛАДАЎ БІБЛІІ ЯК УЗОР АРАТАРСКАГА МАЙСТЭРСТВА

У артыкуле аналізуюцца прадмовы Францыска Скарыны да перакладзеных і выдадзеных ім біблейскіх кніг як узор аратарскага майстэрства старабеларускага перыяду, апісваюцца рытарычныя прыёмы і сістэма элакуцыйных лексіка-семантычных і сінтаксічных сродкаў, якія перакладчык выкарыстоўвае для павышэння эфектыўнасці ўздзеяння на чытача, узмацнення красамоўнасці аповеду і павелічэння выяўленчай выразнасці аўтарскага слова.

Выдатны асветнік і культурны дзеяч, перакладчык і пісьменнік, беларускі першадрукар і вучоны, Францыск Скарына цудоўна валодаў асноўнымі прыёмамі красамоўства, быў добра знаёмы з традыцыямі класічнай рыторыкі, па-майстэрску выкарыстоўваў іх у прадмовах, падрыхтаваных да перакладзеных і выдадзеных ім біблейскіх кніг. Гэта дае падставу, як адзначае А. М. Булыка, аднесці прадмовы Ф. Скарыны да рытарычнай прозы старабеларускага перыяду [1, с. 27].

Усведамляючы вялікую адказнасць сваёй працы, у прадмовах да біблейскіх кніг Ф. Скарына актыўна выкарыстоўвае фактар адрасата, рэалізуючы рытарычны закон гарманічнага дыялогу, – эмацыянальна і ўзрушана звяртаецца да чытачоў, якім ён адрасуе сваю працу, з вялікай павагай, добразычлівасцю і шчырасцю красамоўна пераконваючы іх у неацэннай вартасці, маральна-этычным і філасофскім значэнні перакладзеных ім кніг. Скарына па-майстэрску, паслядоўна і да месца выкарыстоўвае ў сваіх творах сістэму моўных элакуцыйных сродкаў, якія садзейнічаюць красамоўнаму выкладу зместу, – лексічныя, лексіка-семантычныя і сінтаксічныя сродкі выяўленчай выразнасці.

Аналізуючы мову прадмоў, у першую чаргу неабходна адзначыць мэтанакіраванасць выкарыстання Скарынам разнастайных моўных сродкаў узмацнення выразнасці выкладу зместу. Так, паколькі ў прадмовах да выдадзеных ім кніг Скарына, як правіла, анатуе іх змест, ён актыўна выкарыстоўвае прыём ампліфікацыі, пабудаванай на выкарыстанні аднародных членаў сказа, якая ўключае пералічэнне апісваемых падзей, з'яў, паняццяў, уласцівасцей, стварае цэласнае ўяўленне аб прадмеце размовы: *В ней* [притчи Соломоновой – А.С.] *воистину ест дух разумности святый, единый, различный, смысленый, скромный, вымовный, движющийся, непоскверненый, истинный, сладкий, чистый, сталый, добротливый, и всякую иную имеющий в собе добрую цноту* [2, с. 20].

Ампліфікацыя як фігура паўтору, акрамя таго, садзейнічае стварэнню напружанасці выкладу, хуткасці, імклівасці, сцісласці і лаканічнасці выражэння думкі, паглыбленню зместу, павелічэнню эмацыянальнай афарбоўкі і ўзмацненню выразнасці выказвання. Ампліфікацыйныя рады ў прадмовах Ф. Скарыны надзвычай аб'ёмныя: яны налічваюць ад 7: *Ту ест о первоепископех, о перводиаконех, о первомучениках,*

о первоучителех, о первосветителех, о первочудотворцех и о всех иных веры Христовой размножителех [2, с. 120] да 27 кампанентаў: *сия книга велми потребна, все бо в ней о церковной науце и о нравах добрых пишеть. Наболей о мудрости, о страху господьнем, о слове божием, о справедливости, о вере, о любви, о надежи, о чистоте, о службе божией, о долготерпении, о смирении, о милостыни, о крепости, о трезвости, о мерности, о почтивости, о щедроте, о тихости, о друголюбии, о науце закона божия, о послушании родителей своих, о справовании самого себе, о товаристве добром и злом, о похвале мужей святых, о славе царей праведных, о достойности пророков божиих и о наших различных многых добрых обычаех и нравех, яко же чтучи в ней найдеши* [2, с. 24].

Ампліфікацыя ў прадмовах Ф. Скарыны часта спалучаецца з шматпрыназоўнікавасцю, якая дапамагае выдзеліць кожны з элементаў пералічэння, адасобіць яго ад іншых, засяродзіць на ім увагу: *Пишеть же в них царь Соломон о мудрости, о страху господнем, о службе божией, о науце, о карании злых нравов и о научении цнот и добрых обычаев, о хитростях женских, о царех добрых и о злых, о справедливости, о судех*, ..[2, с. 21]; .. *Пребывати же велить* [святы апостал Павел – А.С.] *во святости, во чистоте, во любви, во делании руками своими* [2, с. 144].

Узмацняе эфект выдзялення элементаў пералічэння ў ампліфікацыйным радзе спалучэнне шматпрыназоўнікавасці са шматзлучнікавасцю: *И тако вся кгига сия пишеть, найболей о беззаконии, и о гресех людей Израилевых, и о работе их царем чуждим, и о великом милосердии божием* [2, с. 115–116]; *И к тому, яко ся имамы заховати ко братiи своей, яко к родителем, яко ко старейшим, яко ко младшим, яко ко немощьным, яко ко иноверком и яко ко всякому человеку* [2, с. 120]; *Шестое видение о четырех зверех дивных, и о прирожении судьи, и о книгах розгибаемых, и о сыну человеческом, приходящем на облацех* [2, с. 104].

У радках сваіх прадмоў у складзе ампліфікацыі Скарына ўмела чаргуе шматпрыназоўнікавасць і шматзлучнікавасць, ствараючы парны полісіндэтон, што садзейнічае, акрамя лагічнага выдзялення злучаных кампанентаў рада аднародных членаў сказа, суразмернасці сінтаксічнай структуры і рытмізацыі маўлення: .. *навчаеть их .. жити во повелениих божих, отдаляющихся от нечистоты и от блуда, от лихоимства и от празднования* [2, с. 144].

Полісіндэтон і шматпрыназоўнікавасць выдзяляюць кожны аднародны член, падкрэсліваючы яго ролю, і ў той жа час ствараюць адзінства пералічэння, тым самым узмацняючы выразнасць і эмацыянальнасць выказвання.

Аналагічную структурна-семантычную і тэкстаўтваральную ролю ў прадмовах адыгрывае анафара. Актыўнае выкарыстанне анафары дазваляе аўтару падкрэсліць каштоўнасць зместу перакладзеных кніг, разнастайнасць інфармацыі, выкладзенай у іх. У сувязі з гэтым анафаруецца ў прадмовах найчасцей акалічнасны дэтэрмінант: *В сей книзе вси законы и права .. В сей книзе вси лекарства душевные .. Ту навчение философии добронравное .. Ту справа всякого собрания людского .. Ту научение седми наук* [2, с. 62]; *Ту знайдеш о церковной службе .. Ту знайдеш о церковной науце .. Ту знайдеш о церковной единоте* .. [2, с. 120]; *Там ест наука всякое правды. Там мудрость и разум совершеный. Там ест милость и друголюбство*.. [2, с. 154].

Анафара не толькі садзейнічае лагічнаму выдзяленню, падкрэсліванню сэнсу паўторанага слова, але і спрыяе структурна-семантычнай арганізацыі тэксту, яго цэласнасці і звязнасці. Ствараючы пэўны паралелізм сказаў, анафара садзейнічае ўпарадкаванню слоўнай пабудовы тэксту, лагічнаму, паслядоўнаму разгортванню думкі і ўзмацненню яго эмацыянальнага гучання.

Жадаючы падкрэсліць важнасць апісваемых з'яў, Скарына часта выкарыстоўвае інверсію, якая лагічна выдзяляе, сэнсава ўзмацняе характарыстыку асоб, прадметаў і з'яў, надае аповеду ўзвышанае гучанне. Інверсуецца найчасцей азначэнне: .. *не только*

докторове, а люди вченые в них разумеють, но всякий человек простый и посполитый .. может поразуметь, что ест потребно к душному спасению его [2, с. 61]; *И тако младенцем и людем простым ест наука, ..и людем мудрым подивление* [2, с. 62].

Імкненне да экспрэсіўнасці выкладу, павышэння выяўленча-выразнага патэнцыялу аўтарскага слова каментарнай часткі прадмоў абумовіла актыўнае выкарыстанне Скарынам антытэзы, якая стварае кантраснае апісанне, забяспечвае структурна-сэнсавае адзінства тэксту і павышае яго ўздзеянне на чытача. У антанімічныя апазіцыі Скарына ўключае найчасцей прыметнікі, якія абазначаюць супрацьлеглыя ўласцівасці, якасці і адзнакі асоб, прадметаў, з'яў: *Притчи пак и приповести премудрых учителев добрых обычаев младых и старых наставляють* [2, с. 153]; *В сей малой книзе, рекомой Руф, о великой речи пишеть* [2, с. 99]; сустракаюцца і назоўнікі: *В сей книзе всее прироженое мудрости зачало и конець* [2, с. 62].

Даволі разнастайная ў Скарыны антытэза і па сваёй структуры. Яна можа быць простай, складацца з адной апазіцыі: *Егда грешимо пред лицем божиим, укрепляются врази наши душевные, яко суть диаволи, .. и телесныи, яко суть поганы* [2, с. 116]; разгорнутай, у якую ў адным кантэксце ў паралельныя антанімічныя пары ўключаюцца лексічныя адзінкі рознай часцінамоўнай прыналежнасці (прыметнікі і назоўнікі): *В сих книгах открил ест нам бог великие тайны .. чего ради господь Бог на добрых и на праведных допущаеть беды и немощи, а злым и несправедливым даеть щастье и здравие ; теже о бедном и горком животе людском на сем свете и о конци добрых и злых* [2, с. 13]; ланцужковай, што змяшчае паслядоўны рад антанімічных карэляцый: *Пожиточны же суть сие книгы чест всякому человеку, мудрому и безумному, богатому и вбогому, младому и старому* [2, с. 20].

Наглядна-вобразнай канкрэтызацыі маўлення ў прадмовах садзейнічаюць параўнанні і алегорыі, якімі суправаджае Скарына апісанне адцягненых з'яў і паняццяў. Параўнанні ў прадмовах Скарыны, як правіла, прыдзеяслоўныя, паводле структуры – злучнікавыя: *Яко бо злато искушается огнем, тако и святии божии терпением* [2, с. 11]; *Затым, яко добрый строитель, Іудей утешаеть* [2, с. 128]; .. *пишеть, яко ласковый отець* [2, с. 131].

Актыўна выкарыстоўвае Скарына прыём нанізвання параўнанняў, які дазваляе стварыць аб'ёмную, рознабаковую вобразную характарыстыку апісваемых падзей і з'яў, канкрэтызаваць, выдзеліць і падкрэсліць пэўныя дзеянні і факты: *Ест бо в сих притчах сокрита мудрость, якобы моць в драгом камени, и яко злато в земли, и ядро у вореху* [2, с. 20] ; *Яко любовник ко любой своей, или яко жених к невесте своей, тако и Христос ко церкви своей сииде, внегда воплощение принял ест ис пречистое девици, матери своея Марии* [2, с. 31].

Мастацка-вобразнай аналогіі апісання садзейнічае таксама алегорыя, якую нярэдка выкарыстоўвае Скарына: *Яко река дивная мелка, по ней же агнець брести можеть, а глубока – слон убо пливать мусить* [2, с. 62]; *Псалом ест щит против бесовским нощъным мечтанием и сътрахом .. Псалом ест всея церкви единый глас, свята украшаеть* .. [2, с. 154].

Алегорыя, як і іншыя сродкі выяўленчай выразнасці, таксама можа быць у Скарыны разгорнутай і ўключаць некалькі аналогій паміж абстрактным паняццем і канкрэтным прадметам, што ўзбагачае, паглыбляе іншасказальны вобраз гэтага паняцця і канкрэтызуе яго змест: .. *понеже от прирожения звери, ходящие в пустыни, знають ямы своя, птици, летающие по воздуху, ведають гнезда своя, рибы, плавающие по морю и в реках, чують виры своя, пчелы и тым подобная боронять ульев своих. Тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к тому месту великую ласку имають* [2, с. 60].

Ажыўляе аповед выкарыстанне ў прадмовах пытальна-адказнай формы выкладу, якая, акрамя таго, дазваляе выклікаць і ўзмацніць увагу чытача да апісваемых падзей:

И что ест, чего в псалмах не найдешь? Нест ли там величества божия и хвалы его? – .. Там ест справедливость, там ест чистота, душевная и телесная. Там ест наука всякое правды. Там мудрость и разум доскональый ..Там многих сокритых божиих таин возъявление. Вси тые речи, якобы у великом сокровищи, в сей малой псалтыри найдешь [2, с. 10–11].

Рытарычнае майстэрства Ф. Скарыны праяўляецца і ў выключна разнастайнай, надзвычай багатай па форме і глыбокай па змесце індывідуальна-аўтарскай манеры выражэння думкі: *Хощеши ли умети граматику .. знайдеши в зуполной Бивлии.. Пакли ти ся любить разумети лоику .. чти кнігу светого Іова .. Аще ли же помыслиши умети риторику .. чти книги Саломоновы. Восхощеш ли пак учитися музики.. по всей книзе сей знайдеши. Любо ли ти ест умети аритметику .. книги Моисеевы часто чти. Пакли же имаши пред очима науку геометрию .. чти книгу Ісуса Наувина. Естьли астрономии или звездочети – найдеш на початку книги сее* і г. д. [2, с. 62–63].

Такім чынам, аналіз прадмоў пацвярджае, што Ф. Скарына цудоўна валодаў тэорыяй і практыкай аратарскага майстэрства, прытрымліваўся традыцый класічнай рыторыкі, быў добра знаёмы з яе рытарычнымі канонамі, умела прыстасоўваў іх да сваёй літаратурнай творчасці і па-майстэрску выкарыстоўваў сістэму элакуцыйных прыёмаў красамоўнага выражэння зместу.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Булыка, А. М. Красамоўства ў Беларусі. Хрэстаматыя / А. М. Булыка, Л. М. Мінакова, А. А. Станкевіч. – Мінск: Універсітэцкае, 2002. – 181 с.

2. Скарына, Ф. Прадмовы і пасляслоўі / Ф. Скарына. – Мінск: “Навука і тэхніка”, 1969. – 240 с.

УДК 821.161.3:929*Ф.Скарына

І. Ф. Штэйнер

ФРАНЦЫСК СКАРЫНА І БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ПРАБЛЕМЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ

Аналізуюцца асноўныя аспекты складанай і шматстайнай праблемы “Францыск Скарына і беларуская літаратура”. Паказана роля прадмоў і пасляслоўяў першадрукара ў станаўленні старажытнай беларускай літаратуры, зараджэння нацыянальнай паэзіі, аналізуюцца прынцыпы стварэння мастацкага вобраза вялікага асветніка на сучасным этапе.

Падобную анталагічную праблему нельга аналізаваць лінейна: яна шматаспектная, таму і падраздзяляецца на шэраг састаўных частак. Першая, па значнасці і актуальнасці, праблема спадчыны, яе захаванасці і актуалізацыі. На жаль, спадчына для нас часцей за ўсё музейны артэфакт, нешта віртуальнае. Каб яна ажыла, ёй неабходна знаходзіцца не толькі ў мінулым, але і быць пастаянна гатовай для ўзаемадзеяння з наступнымі пакаленнямі: *яна мусіць знаходзіцца не толькі там, але і тут, не толькі ў гарызантальным пласце сваёй гістарычнай эпохі, але і ў вертыкалі пастаяннага дыялогу з наступнасцю* [1, с. 7]. Гэты дыялог надзвычай шматстайны і шматаспектны,без яго ўсе памкненні ажывіць спадчыну ўспрымаюцца марнымі.

Кожны, хто набліжаецца да яе спадчыны, уражваецца супярэчліва-ўзрушаным адкрыццём: мы адначасова надзвычай бедныя і, як гэта ні парадаксальна, багатыя. Бедныя таму, што забыліся пра залатаносныя пласты айчыннай культуры, пакінулі іх толькі даследчыкам старадаўняй культуры, якія не могуць падзяліцца радасцю

знойдзенага з шырокім колам грамадскасці, актывізаваць спадчыну, вярнуць яе ў сучаснасць, зрабіць карыснай і плённай. Мы надзвычай неабачлівыя, калі забываем пра такія скарбы, і пакідаем іх толькі як сведчанне гісторыі пэўнай духоўнай ці рэлігійнай барацьбы, палемікі, уводзінаў у асновы адпаведнай канфесіі. Калі б мы вылучылі паэзію з гэтых часавых напластаванняў, то ўбачылі б, якая багатая наша літаратура на розных гістарычных этапах, знайшлі б грунтоўнейшыя доказы таго, што развіццё нацыянальнай культуры не перарывалася ні на імгненне. Сведчанне таму – у "Малой падарожнай кніжцы" Ф. Скарыны зусім нядаўна даследчыкі знайшлі тры малітвы Кірылы Тураўскага.

А. Разанаў у чарговы раз наракае на тое, што спадчына існуе да гэтага часу сама па сабе, яна зусім не асветленая нашай супольнай увагай і разуменнем. І хаця збольшага некаторыя яшчэ ведаюць, дзе і што захоўваецца, але гэтага мала для таго, каб спадчына сталася чыннікам нацыянальнай свядомасці. А вось такой, як у нас зараз – непрачытанай і неспасцігнутай, не ўключанай у сучасны літаратурны працэс – яна можа толькі страчвацца, губляцца і, нарэшце, зусім змоўкнуць. Спадчына – усё яшчэ недастаткова адкрытая, усё яшчэ недастаткова вывучаная і ацэненая, яна не мае магчымасці выконваць у грамадстве сваю неабходную і адно толькі ёй уласцівую ролю. Неактывізаваная спадчына не проста прысутнічае ў пасіве, але бесперастанна траціцца, вычэрпваецца. Як энергія, якая не ператвараецца ў карыснае дзеянне. Як святло, якое затульваюць каптуры.

Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна – вектар, які паказвае дарогу, яна – аблічча ўчалавечанага часу [1, с. 42], – зазначае А. Разанаў. Маючы ўстойлівыя каардынаты, што абумоўлена яе выключнай амбівалентнасцю, спадчына нязменна мінулая і сучасная адначасова. Яе сутнасць, існасць – здабытак гісторыі, у той час як яе спецыфічнасць і непаўторнасць схавана ў чалавечых душах. Падобная выключная парадаксальнасць знайшла глыбока аргументаваную логіку ў тым, што ў жабрака забіраюць апошняе, у той час як багатаму даецца празмерна. Вартасць спадчыны не ў суме экспанатаў, тым болей не раскладзеных на палічках, а скінутых абыяк. А ў іх здольнасці адгукацца на рэха, якое звяртаецца да сучаснікаў іх жа галасамі. Калі ж рэха не адказвае, спадчына моўкне. Не захоўваецца, то знікае. Спадчына адбываецца як суразмова, у якой тое, што ёсць, самаасэнсоўваецца, дзякуючы чаму яно ёсць . Скарбам мінулага валодае толькі той, хто мае сілу засвоіць яго. У каго ж няма падобнай моцы, у лепшым выпадку застаецца ахоўнікам, вартаўніком, чыя доля зусім незайздросная. Згадваецца кобра з навелы Кіплінга, што перажыла на адвечнай варце сілу сваёй атруты, або славуты Кашчэй, які "*над златом чахнет*". Як у першым, так і ў другім выпадку, эфектыўнасць іх дзейнасці нулявая: заклятыя скарбы знікаюць або трапляюць да новага гаспадара. Спадчына – гэта нешта жывое, здольнае не толькі існаваць у летаргіі, але і актыўна, нібы акіян Салярыс Ст. Лема, самаразвівацца.

У структуру традыцыі заўсёды ўваходзіць і кампанент будучыні, таму яе патрэбна ўспрымаць як дыялог таго, што ёсць, што было і, галоўнае, вызначальна-парадаксальнае, што будзе, як гэта не здаецца некаму дзіўным ці выразна супярэчлівым. Эліёт у эсэ "Традыцыя і індывідуальны талент" сцвярджаў: *Мінулае мяняецца пад уплывам сучаснага, як і сучаснае кіруецца ў сваім развіцці мінулым*.

Гэта азначае, што мінулае ў эстэтыцы, як і ў гісторыі наогул, абсалютна непрадказальнае. Нягледзячы на тое, што яшчэ Ф. Шлегель сцвердзіў: *Гісторык – гэта адвернуты назад прарок*. Значныя духоўныя набыткі сучаснасці маюць моц і магчымасць паўплываць на бытаванне сваіх папярэднікаў, прымусіўшы іх гаварыць праз стагоддзі на хвалі нашчадкаў, тым самым кардынальна змяніўшы код доступу. Узоры духоўнай традыцыі шыхтуюцца ў новы рад, надаючы самім сабе новае ўспрыняцце і разуменне.

Старажытнае беларускае прыгожае пісьменства ў выключнай ступені неактывізавана, яно амаль не прысутнічае ў нацыянальнай духоўнай традыцыі.

Падобную сітуацыю нельга растлумачыць толькі спецыфікай нашага культурнага развіцця, бо яна абумоўлена больш складанымі заканамернасцямі. А. Пушкін у 1830 годзе пісаў: *К сожалению, старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь, а на ней возвышается единственный памятник: «Слово о полку Игореве».* На жаль, доўгі час, старажытная літаратура ўспрымалася як выток новай, яе *«младенческое состояние»* (Дз. Ліхачоў), чарнавік будучай класікі, той самы палімпсест.

Зыходзячы з такіх пазіцый, старадаўнюю літаратуру лічаць першапачатковым этапам новай, хаця гэта кардынальна адрозныя мастацкія сістэмы, не звязаныя *ни по задачам, ни по содержанию, ни по форме, ни по литературному стилю, ни по своей, так сказать, природе.* (М. Нікольскі) Мы забываем, што творы той эпохі маюць адметны лад свядомасці, спосаб мыслення мастака, ягонага ўспрыняцця свету і адлюстравання-ўвасаблення. Мала таго, царкоўная кніжнасць успрымаецца як зыходны этап свецкай літаратуры, а таму і аналізуецца па прынцыпах апошняй. А твор, пазбаўлены канкрэтных умоў свайго мастацкага быцця, перастае ўспрымацца як эстэтычная з'ява.

Цяпер павінна змяніцца ўспрыманне многіх згаданых пісьменнікаў і іх твораў, якія набудуць новую ацэнку. Гэта тычыцца спадчыны класічных асоб старажытнасці, у першую чаргу Францыска Скарыны. Усё часцей вялікага асветніка і першадрукара лічаць паэтам. Раней лічылася, што толькі ў трох кнігах Ф. Скарыны, надрукаваных у Празе – *Иовъ* (1517), *Исходъ* (1519), *Эсфирь* (1519), змешчаны вершы, якія з'яўляюцца першымі ўзорамі новай паэзіі Беларусі.У тыя часы верш і проза, маючы ўжо самастойнае адасобленае існаванне, не ўспрымаліся адно да аднаго як апазіцыя. Адрозніваўся тэкст, які спяваўся, і тэкст, прызначаны для прамаўлення. Сіметрычныя памеры пераважна былі песеннымі, асіметрычныя – рэчытатыўнымі, эпічнымі. Прадмовы Скарыны не разлічаны на спевы, а толькі на казанне, хоць асобнымі фрагментамі блізкія да ўсіх канцэптуальных момантаў вершаванай мовы. Наш сучаснік выдатны паэт-філосаф А. Разанаў услед за некаторымі вучонымі, у прыватнасці П. Беркавым, а, хутчэй за ўсё, незалежна ад іх, інтуітыўна адчуў, што паміж вершамі першадрукара і празаічнымі прадмовамі не існуе непераходнай мяжы. Ужо існавала гіпотэза, што, запісаўшы прозу Ф. Скарыны вершамі, яе можна лічыць *паэзіяй*, бо ёй уласцівы *parallelismus menbrorum* (паралелізм членаў), у якіх у сваю чаргу дамінуе рытмічная адзінка біблейскага верша, "абзац библейскага тэксту", як сказана ў "Гістарычным слоўніку беларускай мовы" (Вып. 32, с. 396). В. Рагойша сцвярджае: *Выразны сціхавы рытм праз сваю эстэтычную функцыю ўздзейнічаў на псіхіку вернікаў, выклікаў у іх станоўчыя эмоцыі, стан душэўнага ўздыму, эстэтычнага перажывання. Менавіта ў гэтым – асноўная прычына звароту да вершаванага рытму, да "стиха" як у малітвах, казаннях, прытчах, словах, так і ва ўсёй літургичнай паэзіі* [2, с. 5]. З'яўленне падобных формаў у пэўнай ступені тлумачыцца спробамі хрысціянскіх асветнікаў XVI ст. выкарыстоўваць паэтычнае слова пры пашырэнні Святога Пісання, бо вершаваная форма значна ўзмацняе ўздзеянне кананічных тэкстаў на слухача і чытача. Такая была задача нямецкіх гуманістаў, якія прыкметна актывізавалі інтэнцыі ў сферы версіфікацыі. Якраз у гэты час з'яўляюцца адметныя дапаможнікі, прысвечаныя паэтычнаму майстэрству: «De arte versificandi» (1511) Ульрыха фон Гутэна, «De verbo mirifico» (1514) Іягана Ройхліна. Гады выдання кніг сведчаць аб адзінстве задач першых еўрапейскіх кнігавыдаўцоў, якія шукалі найбольш магутныя сродкі дыдактычнага і мастацкага ўздзеяння на чалавека паспалітага, які толькі звяртаецца да Вечнай Мудрасці А. Разанаў настолькі захоплены гэтым адкрыццём, што *забывае* не толькі *вирши* Ф. Скарыны, але і яго акравершы і акафісты з прадмоў, якія таксама, як лічыцца, належаць Ф. Скарыну. Параўнаем фрагмент арыгінала з «Предъсловие в псалтирь» Ф. Скарыны: *Псалом есть всея църъкви единый глас, свята украшаеть. Псалом всякую противность, еже ест бога ради, усмиряеть. Псалом жестокое сердце мякчить и слезы с него, яко бы со источника, изводить.*

Псалом ест ангельская песнь, духовный темъян, вкупе тело пѣнием веселить, а душу учить [3, с.17]. і ягонае пераўстварэнне А. Разанавым, якое нават знешне ўжо набывае новае ўцялесненне:

Псалом – суадзіны голас
усёй царквы Багаіснай,
ён упрыгожвае набажэнства
і аздабляе свята,
а ростыркі,
злыбеду,
варажнечу
дзеля Ўсявышняга Бога
змірае.
Нават каменнае сэрца
псалом расчульвае і змякчае,
і слёзы з яго вытачае,
быццам ваду з крыніцы.
Псалом – песнаспеў анёльскі,
цімвян духоўны:
вучыць душу, а цела
вяселіць спевам. [4, с. 11]

У юбілейным 2017 годзе выйшла кніга перастварэнняў прадмоў і пасляслоўяў першадрукара нашым сучаснікам “Францыск Скарына. Маем найбольшае самі”. У выдавецкай анатацыі сцвярджаецца: *Францыск Скарына – паэт: у тэкстах яго прадмоў да кніг Біблії прысутнічае паэтычны пачатак. Перастворанья Алесем Разанавым на сучасную беларускую мову, яны становяцца з’явай самой паэзіі* [5]. *У* цэлым А. Разанаў практычна даказаў канцэпцыю паэтычнага пачатку прадмоваў Ф. Скарыны на сэнсавым, лексічным, сінтаксічным, стылёвым узроўнях, не забываючы вялікі эстэтычны пачатак запаветаў асветніка. Ён здолеў не толькі спасцігнуць апошняе, але і ажывіць запаветы ў нашы дні. Падобным шляхам ідзе таленавіты вучоны і паэт Алесь Бразгуноў, які ўзнавіў тэксты першадрукара на сучасную беларускую мову і назваў іх дакладна і паэтычна: “Прадвершы”. Ён жа адзначыў паэтыку Скарынавых прадмоў: “Паэзія – філасофія, бачанне, пункт адліку, рытміка, мелодыка, адчуванне сябе ў свеце і свету ў сабе” [6, с. 5].

Вялікая паэзія старабеларускай мовы, на жаль, не выкарыстоўваецца ў сучаснай традыцыі. Скарб класічны сышоў ад беларусаў не таму, што “закляты” (згадаем класічны фальклорны матыў), або нейкім тэстаментам так было прадвызначана. За пяць вякоў змянілася сама мова, і многія запаветныя словы загучалі па-іншаму. Патрэбны новы чараўнік, які разгадае пісьмёны, а, значыць, і тайну, *сокрытую в нихъ,* і верне законным нашчадкам. Толькі ў такім выпадку адбудзецца дыялог, у якім ужо прысутнічае адзін пачатак – створанае ў мінулым. На бягучым этапе патрэбна яго актывізаваць у сучаснасць, натуральна адрадзіць у цяперашняе, уключыць гэтыя палюсы, паміж якімі і здзейсніцца рэакцыя адраджэння.

У. Караткевіч з поўным сыновым правам заяўляў, што *сучасная беларуская мова і сёння запінаецца на паняццях старадаўняй метафізікі і таго, што складала навуку магіі, астралогіі, дэманалогіі і інш.* Ён лічыў, што пара згадаць сёе-тое са старых юрыдычных, філасофскіх, кніжных слоў, зрабіць усё для перадачы глыбока філасофскіх тэзісаў і дыспутаў, дасягнуць натуральнасці гучання, каб чалавеку, нават непадрыхтаванаму, сталася яснай сутнасць навуковых спрэчак і сама філасофія твора. Ён патрабуе з’яўлення новых пластоў мовы, каб у беларускім паэтычным сусвеце, нацыянальнай стыхіі натуральна зліліся філасафічнасць старых аўтараў, брутальная, гратэскавая жахлівасць сярэдневечнай літаратуры пра таямніцы жыцця і смерці, узніклі

новыя навуковыя тэрміны, а таксама словы, з дапамогай якіх можна перадаць найдалікатнейшыя зрухі душы. Падобныя задачы заўсёды актуальныя. Нават А. Пушкін сцвярджаў, *что нужно довести русский язык до языка мыслей*, *так как ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись*. За тры гады да смерці вялікі рускі паэт лічыў першачарговай задачай *одновременно развить его самобытность и живость; я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность*. Цяпер, чытаючы ўзнёслыя старонкі антычнай спадчыны, са здзіўленнем згадваеш скаргі першых пісьменнікаў старажытнага Рыму, якія наракалі, што першапачатковая латынь не мае сілы і велічы грэцкай мовы. Толькі нястомная праца над яе вобразна-выяўленчай сістэмай прывяла да стану сусветнай мовы навукі і культуры. Менавіта таму неабходна вярнуць скарынінскія словы і выразы ў сучасную паэзію і прозу, публіцыстыку, мастацтва. Напрыклад, *две перъси твое яко два младыхъ серънятка близзенъци серъны* (ПП, 9); *Яко песъ навращается ко блевотинамъ своимъ, тако и немудрыий повторяеть безумие свое* (ПС, 40).

Трэцяй па чарзе, але не значнасці, уяўляецца праблема стварэння мастацкага вобраза першадрукара. Дзеля гэтага вернемся крыху назад на некалькі тысяч гадоў. На самым пачатку свайго развіцця гісторыя ў сучасным разуменні сутнасці слова была найперш жанрам мастацкай прозы, бо спалучала ў сабе такія разнародныя сферы дзейнасці чалавека, як навука і мастацтва. У гэтым плане заўсёды актуальная спадчына Герадота, якая ўспрымаецца адначасова як першы помнік гістарычнай думкі і разам з тым помнік мастацкай прозы. Тэрмін "гісторыя" ў іанійскім разуменні і ўспрымаўся як "даследаванне". Толькі значна пазней яго пачалі ўспрымаць як "гістарычнае даследаванне", "аповед" ("повествование") [7, с. 457].

Герадот – бацька гісторыі. А, можа, галоўны ілжэц, – парадаксальна ўсклікаў А. Уайльд. Сапраўды, калі выкінуць брахню з гісторыі, то там зусім неабавязкова застанецца толькі праўда. Магчыма, паводле слоў Е. Леца, там нічога не застанецца. Невыпадкова Ю. Тынянаў сцвярджаў, што ягоны гістарычны раман пачынаецца там, дзе канчаецца дакумент. А для А. Бальзака гісторыя – гэта цвік, на які вешаецца карціна. Пра жыццё і дзейнасць першадрукара засталося зусім мала фактаў. І ўсе пісьменнікі, жадаючы стварыць мастацкі вобраз Скарыны, таўкуцца на гэтым абмежаваным полі задакументальных падзей: Полацак, Кракаў, Падуя, Прага, Кенісберг, Масква. Мы не ведаем, каталік ён ці праваслаўны па веравызнанню, калі нарадзіўся, калі памёр. Дзеля чаго друкаваў свае кнігі. А шукаць па еўрапейскіх архівах новыя факты – справа доўгая, сумная і вельмі няўдзячная. Яе ніхто не любіць, таму лепш заняцца рэканструкцыяй падзей, дзеля чаго ўключаецца творчая фантазія, якая падчас ніякага дачынення да рэальнасці не мае. У гэтым плане выключнае значэнне мае кніга Дональда Кодера "Мой Франциск Скорина", у якой амерыканец, хірург, падае сваё бачанне жыццёвага і творчага шляху вялікага асветніка. Аўтара цікавяць паасобныя моманты біяграфіі Скарыны, ён паказвае, як вялікі асветнік закладвае маральныя і духоўныя асновы нацыянальнавй самасвядомасці беларускага народа.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Разанаў, А. С. Сума немагчымасцяў: зномы / Алесь Разанаў. – Мінск: І. П. Логвігнаў, 2009. – 122 с.

2. Рагойша В. "Сціхі" Францыска Скарыны: новы тэрмін у беларускім вершазнаўстве / В. Рагойша // ЛіМ, № 23 ад 9 чэрвеня 2017.

3. Скарына Ф. Творы: прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія / Ф. Скарына. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 207 с.

4. Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў / А. Разанаў. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2005.

5. Разанаў, А. С. Францыск Скарына. Маем найбольшае самі : Кніга перастварэнняў / Алесь Разанаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2017. – 223 с.

6. Францыск Скарына. Прадвершы. (узнавіў Алесь Бразгуноў). – ЛіМ., № 31 ад 4 жніўня 2017.

7. Геродот. История в девяти книгах / Геродот. – Л.: Наука, 1972. – 600 с.

8. Кодер, Д. Мой Франциск Скорина: Эссе / Д. Кодер; пер. с англ. А. Новиков, Г. Ермаков. – Минск: Беларускі кнігазбор, 2000. – 72 с.

УДК 821.161.09(092) +929 Гарэцкі

А. У. Ярмоленка

ВОБРАЗ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

Шэраг публіцыстычных, навуковых і мастацкіх твораў М. Гарэцкага прысвечаны выдатнаму дзеячу нацыянальна-культурнага Адраджэння – Францыску Скарыну. Праведзены аналіз творчай спадчыны М. Гарэцкага дазваляе акрэсліць дзве тэндэнцыі ў адлюстраванні вобраза першадрукара. Па-першае, у навукова-папулярных біяграфічных артыкулах М. Гарэцкага прааналізавана жыццё і дзейнасць Скарыны, гісторыка-літаратурная, нацыянальна-культурная, эстэтычная значнасць яго творчасці. Па-другое, у мастацкай прозе ўпершыню ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя М. Гарэцкім створаны міфалагізаваны вобраз Скарыны-прарока, сімвала маральна-этычнага, духоўнага, эмацыянальнага і інтэлектуальнага развіцця чалавека.

Развіццё чалавечай цывілізацыі нельга ўявіць без навуковай і культурнай дзейнасці мастакоў, пісьменнікаў, вучоных, дзеячаў культуры XV–XVI стагоддзяў – Калумба і Магелана, Леанарда да Вінчы і Рафаэля, Мікеланджэла і Каперніка. Беларускі народ па праву можа ганарыцца Францыскам Скарынам – вялікім беларускім першадрукаром, выдатным асветнікам і пісьменнікам эпохі Адраджэння. Аб'яднаўшы апошнія дасягненні тэхнічнага прагрэсу з перадавымі філасофскімі поглядамі, Скарына ўнёс неацэнны ўклад у развіццё беларускага і ўсходнеславянскага кнігадрукавання, якое паклала пачатак своеасаблівай культурнай рэвалюцыі таго часу.

Невыпадкова, такім чынам, што вобраз Францыска Скарыны становіцца сімвалам беларускага Адраджэння пачатку ХХ стагоддзя. Першадрукару прысвячаюць свае творы М. Багдановіч (вершы «Кніга» (1912), [1, с. 89], «Безнадзейнасць» (1912), [1, с. 91]), А. Дудар (верш «Скарына» (1925), [2, с. 26]) і В. Ластоўскі («Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі» (1926), [3, с. 282–307]. Але найбольшую цікавасць выклікаюць публіцыстычныя і мастацкія творы М. Гарэцкага, які сцвердзіў ролю Скарыны ў распаўсюджанні ідэй гуманізму, пашырэнні асветы і пачатку беларускага кнігадрукавання.

Вобраз Францыска Скарыны сустракаецца ў літаратурна-крытычных артыкулах М. Гарэцкага «Доктар Францыск Скарына» (1917) [4, с. 199–206], «Чатырыста гадоў друку на Беларусі» [4, с. 266–268] і «Культурнае свята» (1925) [4, с. 268–271]. Грунтоўнае даследаванне жыцця і творчасці асветніка, якое стала этапнай з'явай у развіцці беларускага скарыназнаўства, можна знайсці ў «Гісторыі беларускае літаратуры» (1924) [5, с. 116–120]. М. Гарэцкага. Калі вышэйназваныя навукова-біяграфічныя артыкулы вядомыя даследчыкам, то мастацкі вобраз Скарыны, створаны пісьменнікам у апавяданні «Фантазія» (1921) [4, с. 118–120], застаецца амаль недаследаваным у літаратуразнаўстве.

Артыкул «Доктар Францыск Скарына» ўпершыню надрукаваны ў часопісе «Вольная Беларусь» у 1917 годзе, прысвечаны М. Гарэцкім 400-годдзю беларускага друку. Эпіграфам да даследавання дзейнасці першадрукара аўтар выбірае словы Скарыны, якія адлюстроўваюць яго духоўнае крэда – любоў да роднай зямлі, служэнне

сваёй Айчыне: «Люди где зродилися и ускомлены суць по бозе, к тому месту вяликую ласку имают» [4, с. 199]. Са старонак артыкула паўстае рамантычны вобраз натхненага юнака, які імкнецца да навукі, а потым, атрымаўшы веды, хоча данесці іх да сваіх суайчыннікаў. Вядомыя яму факты з біяграфіі Францыска Скарыны М. Гарэцкі спалучае з захопленым апісаннем дзейнасці асветніка: «І тутака яму, поўнаму маладых выдатных сіл, пры гэткай асвеце, узгадаванаму ў шчырай любасці да людзей, з беларускай, пранікнутай духоўнасцю душою, жадалася з усёй сілы працаваць у навуцы на карысць людскую» [4, с. 201], цытатамі з прадмоўяў да кніг Скарыны, вядомым вершам М. Багдановіча «Слуцкія ткачыхі». Такім чынам, адным з першых у беларускай літаратуры М. Гарэцкі пачынае працаваць у жанры навукова-папулярнай прозы, у лепшых традыцыях сусветнага прыгожага пісьменства ХХ стагоддзя, біяграфій знакамітых людзей, напісаных С. Цвейгам, А. Маруа, Р. Раланам. Як і творы замежных пісьменнікаў, яго артыкул адрозніваецца ацэначнасцю, эмацыянальнасцю, суб’ектыўным светаадчуваннем даслечыка, які захапляецца дзейнасцю беларускага асветніка. Акрамя канкрэтных дакументальных звестак з жыцця Францыска Скарыны (паходжанне, вучоба, пражскія і віленскія выданні Скарыны), аўтар засяроджвае ўвагу на важных аспектах асобы першадрукара і яго творчасці. М. Гарэцкага хвалюе пытанне аб дакладным імені Францыска (Георгія) Скарыны, веравызнанні, сутнасці ведаў, якія Скарына атрымліваў у Кракаўскім універсітэце. Асаблівасцю публіцыстычнага артыкула М. Гарэцкага можна назваць уласныя глыбокія назіранні пісьменніка аб духоўна-асветніцкім характары светапогляду Францыска Скарыны: «Добраахвотна ўзваліў ён на свае плечы гэты цяжар, абы толькі пашырыць асвету свайго гасударства» [4, с. 202].

Такім чынам, М. Гарэцкі ў пачатку ХХ стагоддзя стварае каштоўны ўзор навукова-папулярнай біяграфіі Францыска Скарыны, адным з першых уздымае шэраг праблем скарыназнаўства (імя, веравызнанне, адукацыя, мова твораў Скарыны), а галоўнае, асэнсоўвае вобраз першадрукара як сімвал адданага і шчырага служэння сваёй Радзіме.

Працягам даследчыцкай працы М. Гарэцкага з’яўляецца апісанне жыццёвага і творчага шляху Францыска Скарыны, надрукаванае ў «Гісторыі беларускае літаратуры» ў 1924 годзе. З самага пачатку артыкула аўтар сцвярджае адметную ролю Скарыны ў гісторыі развіцця рэлігійнай літаратуры, пашырэнні заходнееўрапейскага гуманізму, станаўленні беларускага кнігадрукавання. Далей М. Гарэцкі прыводзіць звесткі аб паходжанні і навучанні Скарыны ў Кракаўскім і Падуанскім унівесітэтах, знаёмстве з Марцінам Лютэрам, друкарскай дзейнасці Скарыны ў Празе і Вільні. Асаблівую ўвагу М. Гарэцкі звяртае на прадмовы, змешчаныя у кнігах Скарыны. Яны, на думку даследчыка, характарызуюць шырокі светапогляд і выдатную адукацыю чалавека, які клапоціцца перш за ўсё аб пашырэнні ведаў: «Набраўшыся новых ідэй, якія разліваліся цяпер у гэтым жыцці шырокімі хвалямі, Скарына найперш надае належнае значэнне асвеце, так патрэбнай у яго роднай малакультурнай старонцы» [2, с. 22]. Далей М. Гарэцкі падрабязна, з цытатамі са Скарынаўскіх выданняў, апісвае, якім чынам, выкарыстоўваючы кнігі першадрукара, можна было простаму чалавеку атрымаць адукацыю. Як і папярэдні артыкул, нарыс жыцця і творчасці Францыска Скарыны ў «Гісторыі беларускае літаратуры» М. Гарэцкага адрозніваецца ацэначнасцю і эмацыянальнасцю: «У духу гуманістычных поглядаў Скарына вучыць людзей быць добрымі, шанаваць людзей, любіць свой родны край, прычым патрыятызм яго з’яўляецца як бы дакорам фальшываму патрыятызму тагачасных магнатаў, любіўшых сваё гаспадарства толькі для сваіх асабістых карысцей, а не клапаціўшых аб дабры народа і не дбаўшых аб развіцці свае народнае культуры» [2, с. 24].

Вобраз гуманіста Францыска Скарыны павінен служыць прыкладам для наступных пакаленняў, адзначае М. Гарэцкі ў артыкуле «Чатырыста гадоў друку на Беларусі», змешчаным у газеце «Звязда» у 1925 годзе. Асноўная думка артыкула, у якім у сціслым выглядзе прыводзяцца біяграфічныя звесткі, заключаецца ў тым, што

жыццё Скарыны можа быць навукай для нашчадкаў у імкненні да асветы, жаданні чытаць, развівацца, працаваць не толькі для сваёй карысці, а для «ўсенароднага дабра, для культуры свайго краю» [5, с. 268].

Ушанаванню памяці Францыска Скарыны прысвечаны і артыкул «Культурнае свята», надрукаваны ў 1925 годзе ў часопісе «Наш працаўнік». М. Гарэцкі натхнёна і эмацыянальна піша аб ролі Францыска Скарыны ў развіцці кнігадрукавання, значэнні друкаванай кнігі ў распаўсюджанні асветы на тэрыторыі Беларусі. Даследчык прыводзіць звесткі аб святкаванні ў БССР 400-годдзя беларускага друку і змяшчае сціслую бібліяграфію з вядомых яму кніг пра Скарыну.

Такім чынам, М. Гарэцкага можна лічыць адным з пачынальнікаў скарыназнаўства ў гісторыі літаратуры XX стагоддзя. Даследчык адным з першых вызначае слушную і на сённяшні дзень ролю Францыска Скарыны ў сусветным гістарычным працэсе, у распаўсюджанні гуманістычных ідэй і адукацыі народа. Ствараючы навукова-папулярную біяграфію Скарыны, М. Гарэцкі працуе на сумежжы жанраў, сінтэзуе мастацкую і дакументальную прозу ў лепшых традыцыях сусветнай біяграфічнай літаратуры. Вобраз першадрукара, які адлюстраваны ў артыкулах М. Гарэцкага «Доктар Францыск Скарына» (1917), «Чатырыста годоў друку на Беларусі» і «Культурнае свята» (1925), у «Гісторыі беларускае літаратуры» (1924), становіцца сімвалам беларускага Адраджэння пачатку XX стагоддзя, эталонам маральна-этычнага, духоўнага, эмацыянальнага і інтэлектуальнага развіцця, на які павінны раўняцца паслядоўнікі Скарыны.

Выключную ролю Францыска Скарыны ў гісторыі беларускага народа асэнсоўвае М. Гарэцкі ў апавяданні «Фантазія», надрукаваным у 1921 годзе ў «Беларускіх ведамасцях». Адным з першых у беларускай літаратуры пісьменнік стварае мастацкі вобраз Скарыны, уносіць свой уклад у сусветную гісторыю Скарыніяны.

Імёны гістарычных асоб, такіх, як Францыск Скарына, захоўваюць памяць аб культурнай традыцыі, прошлых сюжэтах, якія праяўляюцца ў адпаведным кантэксце. Апавяданне «Фантазія» можа служыць яскравым прыкладам міфалагізацыі вядомага чалавека, вобраз Скарыны пашырае сюжэтную прастору дадзенага твора, з'яўляецца носьбітам некалькіх сэнсавых узроўняў: 1) уласнае імя Скарыны, 2) указанне на вызначаны сюжэт жыцця асветніка ў яго гістарычным, сацыяльным і культурным кантэксце, 3) напаўненне вобраза новым сэнсам у працэсе міфалагізацыі, 4) адсылка да тых вобразаў і сюжэтаў, аўтарам якіх з'яўляецца сам Скарына.

Па-першае, у мастацкай структуры апавядання «Фантазія» імя Скарыны функцыянуе як знак пэўнага сэнсу, закладзенага ў беларускай гісторыі і культуры. Асноўнай прычынай, па якой аўтар звяртаецца да дадзенага вобраза, з'яўляецца пачуццё незвычайнай блізкасці духу і адчуванняў М. Гарэцкага і Скарыны. Асветніцкая дзейнасць першадрукара служыць прыкладам для пісьменніка. Па-другое, Скарына, як гістарычны персанаж, выступае носьбітам канкрэтных характарыстык, культурнага вопыту, які замацоўвае яго ролю ў якасці арыенціра, духоўнага апірышча для пакалення пачатку XX стагоддзя.

Важную ролю ў апавяданні «Фантазія» адыгрывае біяграфія Францыска Скарыны. Шматпакутнае і самаахвярнае жыццё, прага ведаў і самаадукацыя, беднасць і адданая праца на карысць роднай краіны як ніколі адпавядаюць гістарычнаму, сацыяльнаму і культурнаму кантэксту пачатку XX стагоддзя. Голад, пакуты і смерць характарызуюць як лёс беларускага народа, так і жыццё лепшых прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, імёны якіх узгадвае М. Гарэцкі ў апавяданні: Я. Купала, Ф. Багушэвіч, Цётка, М. Багдановіч, І. Луцкевіч, Л. Гмырак, А. Гарун, В. Дунін-Марцінкевіч, С. Палуян, К. Каганец. Кожны з гэтых персанажаў, як і вобраз галоўнага героя Францыска Скарыны, адпавядае агульнапрынятым ўяўленням, культурнай традыцыі. Дэталёва адлюстраваны М. Гарэцкім асаблівасці знешнасці, характару,

па якіх можна лёгка пазнаць гістарычную асобу. Францыск Скарына, напрыклад, з'яўляецца з «невядомай патомкам ямы» [4, с. 118] (бо яго месца пахавання невядомае), у шырокай мантыі, якая развяваецца па ветры. «Доктар лекарскіх і вызваленых навук» [4, с. 118] у смяротнай роспачы стаіць над распятай краінай, якая, як і стагоддзі таму, не знаходзіць спакою і паратунку.

Пераасэнсоўваючы вобраз Скарыны, М. Гарэцкі характарызуе яго як мудрага прарока, які згодна міфалагічным народным павер'ям устаў з магілы, каб выратаваць сваіх нашчадкаў. У час апакаліптычнай катастрофы, вайны і рэвалюцыі, калі стаіць пытанне аб існаванні беларускай нацыі, Францыск Скарына ацэньвае перадавыя сілы народа, дапамагае адшукаць фундаментальную аснову грамадства, закладзеную культурнымі здабыткамі Я. Купалы, Ф. Багушэвіча, Цёткі, М. Багдановіча, В. Дунін-Марцінкевіча і інш. Упершыню ў беларускай мастацкай прозе М. Гарэцкі стварае скарынаўскі міф прарока і правадыра, выкарыстоўваючы пры гэтым традыцыйную веру беларусаў у пазаматэрыяльны свет, уяўленне пра магутных і мудрых продкаў, якія дапамагаюць у жыцці, нясуць дабро «ва ўсе вякі і кожны час» [4, с. 119].

Прысутнічаюць у апавяданні «Фантазія» цытаты і рэмінісцэнцыі са скарынаўскіх твораў. Калі, характарызуючы іншых герояў, М. Гарэцкі прыводзіць радкі з вершаў Ф. Багушэвіча і Цёткі (экспліцытная інтэртэкстуальнасць), то словы Скарыны узгадваюцца пісьменнікам у дыялогу галоўнага героя і Я. Купалы: «не мукі цела страшны», «народ наш паспаліты» [4, с. 119] (імпліцытная інтэртэкстуальнсць).

Такім чынам, у апавяданні «Фантазія» пісьменнік фарміруе аснову скарынаўскага міфа, у структуру якога ўваходзіць не толькі рэальная біяграфія гістарычнай асобы, але і актуальны для свядомасці эпохі Адраджэння пачатку XX стагоддзя абагулены, ідэальны вобраз асветніка. У вышэйназваным творы вобраз галоўнага героя апавядання, захоўваючы змест, закладзены ў ім папярэдняй культурнай традыцыяй, пашырае сэнсавую прастору апавядання, з'яўляецца знакам эксплiцытнай і імпліцытнай інтэртэкстуальнасці. Вобраз Скарыны ў апавяданні мае складаную структуру, утрымлівае некалькі сэнсавых узроўняў: імя Скарыны, біяграфію першадрукара, ідэальны міфалагізаваны вобраз прарока, цытаты і рэмінісцэнцыі з твораў Скарыны.

Праведзены аналіз творчай спадчыны М. Гарэцкага дазваляе акрэсліць дзве тэндэнцыі ў адлюстраванні вобраза першадрукара. Па-першае, М. Гарэцкі публікуе шэраг навукова-папулярных даследаванняў жыцця і творчасці Скарыны ў артыкулах «Доктар Францыск Скарына» (1917), «Чатырыста годоў друку на Беларусі» і «Культурнае свята» (1925), у «Гісторыі беларускае літаратуры» (1924), у якіх сінтэзуе мастацкую і дакументальную прозу ў лепшых традыцыях сусветнай біяграфічнай літаратуры. Па-другое, пісьменнік пераасэнсоўвае лёс і дзейнасць вядомай гістарычнай асобы ў апавяданні «Фантазія» (1921). Галоўны герой апавядання (Францыск Скарына) увасабляе міфалагізаваны вобраз прарока, шматпакутнае і самаахвярнае жыццё якога адпавядае гістарычнаму, сацыяльнаму і культурнаму кантэксту пачатку XX стагоддзя.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 752 с.

2. Слаўны сын Беларусі : Кніга пра Скарыну / Прадм. А. І. Мальдзіса ; уклад. і пасляслоўе. С. С. Панізніка ; маст. Р. У. Конрад. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 254 с.

3. Ластоўскі, В. Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі / В. Ластоўскі ; прадм. А. Сушы. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2012. – 814 с.

4. Гарэцкі, М. Творы : Дзве душы : аповесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч : п'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты / М. Гарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 629 с.

5. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі ; уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992 – 479 с.

УДК 930.85(476)*В.Ластоўскі:94:655.11(476)*Ф.Скарына

В. І. Яцухна

СКАРЫНАЗНАЎЧАЯ СПАДЧЫНА ВАЦЛАВА ЛАСТОЎСКАГА

У артыкуле разглядаюцца навуковыя і літаратурна-мастацкія здабыткі Вацлава Ластоўскага ў галіне асэнсавання дзейнасці беларускага і – наогул – усходнеславянскага першадрукара. Увага надаецца асаблівасцям змястоўнага напаўнення навуковых і навукова-папулярных матэрыялаў В. Ластоўскага аб Ф. Скарыне, змешчаных у перыёдыцы першай трэці XX стагоддзя, а таксама ў “Гісторыіі беларускай (крыўскай) кнігі”. Асобным раздзелам ідзе разгляд літаратурна-мастацкай скарыніяны В. Ластоўскага, у якой слынны вучоны, пісьменнік, крытык, публіцыст, журналіст, педагог таксама выступіў адным з першапраходцаў.

Аб Ф. Скарыне, яго дзейнасці і значэнні для беларусаў, а таксама для ўсіх усходніх славян і іх суседзяў В. Ластоўскі гаварыў неаднойчы, так бы мовіць, агулам, на старонках беларускай адраджэнскай перыёдыкі. Першай жа, як зараз прынята гаварыць, манаграфічнай працай В. Ластоўскага ў гэтым накірунку стаў артыкул “У 400-летнюю гадаўшчыну”, змешчаны ў канцы 1917 г. у “Гомане”, а таксама ў “Беларускім календары” за 1918 г. У 1924 г. у 2-м нумары часопіса “Крывіч” убачыла свет праца В. Ластоўскага “Доктар Францішак Скарына: (1525–1925)”. І, урэшце, у “Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі” (1926) больш дзясятка старонак прысвечана славутаму палачаніну і яго дзейнасці. Як бачна, навуковыя скарыназнаўчыя здабыткі В. Ластоўскага не надта аб’ёмныя. Але, нагадаем, яны былі аднымі з першых ва ўласнабеларускім скарыназнаўстве. І ў гэтым іх несумненная каштоўнасць.

“Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі” – апошняя і самая буйная з прац, у якіх В. Ластоўскі піша пра Ф. Скарыну. Прычым яна нядаўна перавыдадзена. Таму менавіта на звесткі з “Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі” мы будзем далей абапірацца пры разглядзе навуковай скарыніяны В. Ластоўскага.

На што звяртаў увагу В. Ластоўскі, пішучы пра Ф. Скарыну, якія моманты ў дзейнасці першага ўсходнеславянскага кнігадрукара лічыў найважнейшымі?

Першы момант – гэта месца Ф. Скарыны ў айчыннай гісторыі: “Безумоўна, найвялікшай постацьцю гісторыі нашай пісьменнасьці зьяўляецца Доктар Францішак (Франціск) Скарына, першы чалавек з вучоным тытулам доктара на ўсходзе” [1, с. 298] (Цытаты намі падаюцца ў арыгінале, з захаваннем асаблівасцей напісання; пунктуацыя і сінтаксіс прыводзяцца ў адпаведнасць з сучаснымі нормамі – В.Я.).

Пытанне нацыянальнай прыналежнасці і ідэнтыфікацыі Ф. Скарыны вырашаецца В. Ластоўскім наступным чынам: “Скарына называе сябе ў сваіх кнігах “русіном”, “рускім”, “нароженый въ руском языку” <…>, сваю дзейнасьць пасьвячае “своей братии Руси”, сваю Біблію называе “Бивлія руска выложена доктромъ Франциском Скориною… богу ко чти и людем посполитым к доброму научению”. Гэта ўсё паказуе, што Скарына абычаем таго часу не аддзяляў народнасьці ад веравызнання. Для ўсіх яго сучасьнікаў “руская вера” была адначасна “руским языком” і процістаўлялася шыранай у тыя часы Ягельлёнамі “нямецкай”, або “ляцкай” веры і штораз больш наплываўшаму ў край “ляцкому языку”” [1, с. 298].

Біяграфічныя звесткі пра Ф. Скарыну падаюцца В. Ластоўскім з улікам здабыткаў тагачаснага скарыназнаўства. Зразумела, што найперш указваецца на месца, дзе нарадзіўся, рос, мужнеў і першапачаткова атрымліваў адукацыю будучы двойчы доктар і ўсходнеславянскі першадрукар: “Родам ён быў “з слаўнага места Полацка”, са старой калыбкі крыўскай культуры, дзе яшчэ ў XII стагодзьдзі пісаліся і перапісываліся

кнігі, а пазьней існавалі “лаціна-грэцка-рускія” школы і, урэшце, ад 1580 году, Акадэмія” [1, с. 298]. Паводле В. Ластоўскага, менавіта бацька Юрыя (Георгія) Скарыны, полацкі купец Лукаш Скарына, пасля закачэння сынам пачатковай школы (ці атрымання пачатковай адукацыі) у Полацку паслаў яго вучыцца ў Кракаў, ва ўніверсітэт, дзе была “значная крыўская калёнія” [1, с. 298] і нават “руская” царква [1, с. 299]. Там адбылося перайменаванне Юрыя ў Францыска. Распавядаючы аб кракаўскім перыядзе жыцця Ф. Скарыны, В. Ластоўскі прыводзіць цікавы факт, які сёння рэдка ўзгадваецца скарыназнаўцамі: “Сярод тагочасных кракаўскіх прафэсараў быў выдатны вучоны Ян Глоговчык (1507), які раней (1490–1492) быў вучыцелем у князя Івана Гашталда ў Вільні. Аб гэтым Глоговчыку гісторык Сымон Старавольскі перадае, што ён перакладаў Біблію на “рускую” мову, гэта знача – на мову, якой гаварылі і пісалі ў В. Кн. Літоўскім. Мабыць, гэты Глоговчык выклікаў у Скарыны любоў да кнігі і нахіліў яго да працы над перакладам Бібліі на агульназразумелю мову [1, с. 299]. Прычыну з’яўлення Ф. Скарыны ў Падуі В. Ластоўскі тлумачыць імкненнем будучага першадрукара да ведаў, адукацыі, пашырэння, як зараз кажуць, агульнага кругагляду, а таксама тым, што ў Кракаўскім універсітэце не было медыцынскага факультэта: “... акром філёзофіі, Скарыну цікавілі багаслоўе і мэдыцына. Мэдычнага факультэту ў Кракаве не было, і Скарына павінен быў шукаць гэтай веды ў другіх унівэрсытэтах на заходзе Эўропы. Шэсьць гадоў ён недзе вучыўся, але дзе, дагэтуль невядома. Ёсьць пашлякі, што быў на Пражскім унівэрсытэце, што бываў у нямецкіх гарадох” [1, с. 299]. В. Ластоўскі досыць падрабязна перадае аб тым, як і пры якіх умовах Скарына здаваў экзамен на ступень доктара медыцыны ў Падуанскім універсітэце. Пасля экзамену ў Падуі “Ф. Скарына вярнуўся на бацькаўшчыну; тут ён пазнаёміўся з тагочаснымі краёвымі грамадзкімі дзеячамі і братчыкамі, пабываў у Вільні, тагочаснай сталіцы В. Кн. Літоўскага, пераняўся мясцовымі злыбедамі і пастанавіў пасьвяціць сябе прасьветнай працы. У той час у нас вельмі адчуваўся недахват поўнай Бібліі, так патрэбнай для царкоўнага і дамовага чытаньня. Тое, што было перакладзена, не станавіла поўнасьці і траплялася ў злых папеpакручаных сьпісках, і то найчасьцей у чужой, малазразумелай баўгарскай, царкоўнай мове. І Скарына задумаў пераклaсьці ўсю Біблію і выдрукаваць яе. Гэта на тыя часы быў вельмі сьмелы крок, бо славянскія народы толькі што яшчэ знаёміліся з друкарскай справай” [1, с. 300]. Тое, што Скарына вырашыў здзейсніць сваю задуму менавіта ў Празе, В. Ластоўскі вытлумачвае наступным чынам: “Дзеля таго, што ў родным яго Полацку ня было спрыяйных варункаў, а ў Кракаве, дзе ён атрымаў вышэйшую асьвету, друкаваньне славянскіх кніг, распачатае Фіолям у 1491 годзе, было спынена дзякуючы цемнаце і фанатызму тамтэйшага духавенства, то Скарына, сабраўшы патрэбныя старыя рукапісы, паехаў у Прагу (“старое места Пражское”). Прага маніла да сябе Скарыну таму, што там у тыя часы была поўная рэлігійная свабода, і ён спадзяваўся, што яго ня сустрэне доля Фіоля” [1, с. 300]. Наступны перыяд у жыцці і дзейнасці Ф. Скарыны звязаны з Вільняй, куды ён “між 1520 і 1525 годам <…> з нявядомых прычын пераносіць сваю друкарню <…>, а такжа свае друкі і рукапісы” [1, с. 300]. В. Ластоўскі пры гэтым, спасылаючыся на польскіх гісторыкаў, акцэнтуе ўвагу на тым, што падчас дадзенага пераезду прапала даволі шмат кніг, надрукаваных у Празе: “... кажуць, што калі вязьлі скарынаўскую Біблію с Прагі ў Вільню, то многа экзэмпляраў яе прапала па дарозе. Прапажа гэта сталася гэткім парадкам: Скарына, вяртаючыся ў 1525 годзе с Прагі, пабываў у Вітэнбэрзе, дзе тады выступаў Лютар супраць папежа. Каталікі з гэтай прычыны абвінавацілі Скарыну, што ён мае стасункі з Лютарам. Скарыну арэштавалі пад імем “Францішa с Польшчы” і засудзілі на спаленьне. Скарына здолеў апраўдацца і вярнуўся ў Вільню, але заарэштаваныя інквізыцыяй кнігі былі сканфіскаваны і праўдападобна спалены” [1, с. 303–304]. В. Ластоўскі прыводзіць таксама звесткі аб жаніцьбе ў Вільні Скарыны з Маргарытай, жонкай памёршага Юрыя Адверніка,

а таксама аб страшным пажары ў Вільні ў 1530-м годзе, у якім згарэла і друкарня. Канкрэтны год смерці Ф. Скарыны В. Ластоўскім не ўказаны, ён толькі зазначае, што ў 1535-м годзе першадрукар яшчэ быў жывым. Наогул нічога не сказана В. Ластоўскім аб другім пражскім перыядзе жыцця Ф. Скарыны.

У расповедзе аб Ф. Скарыне і яго дзейнасці, які вядзецца В. Ластоўскім на старонках "Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі", закранаецца пытанне мовы выданняў беларускага і – шырэй – усходнеславянскага першадрукара. Так, даследчык зазначае, што "кнігі друкаваў Скарына некаторыя на царкоўна-славянскай мове (Псалтыр, Апостал), а іншыя на тагочаснай нашай літэратурнай мове. Псалтыр і Апостал былі вельмі пашыраны, дык Скарына агранічыўся толькі рэдакційнай папраўкай тэксту і дадаткам тлумачэньняў у крыўскай мове, а также памешчаньнем на белягох кнігі слоў, незразумелых для чытачоў. Другія кнігі Бібліі, менш пашыраныя і вядомыя толькі ў адрыўках, ён дапоўніў і прарэдагаваў, а некаторыя кнігі пераклаў нанова, карыстаючыся старымі рукапісамі, лацінскім тэкстам і тэкстам чэскай Бібліі, якая была надрукавана ў 1506 годзе" [1, с. 301]. І яшчэ: "Свь. пісанне ён друкаваў, па магчымасьці, на зразумелай для народу мове. Ён не адважаецца яшчэ перайсьці на чыста народную гутарку, у мове яго яшчэ многа баўгарызмаў у слоўніцтве і ў формах, але ўсё-ж такі ў аснову паложана народная крыўская (беларуская) мова з тымі асобнасьцямі, якія характэрызуюць старакрыўскую літэратурную мову. Часьцю гэта быў консэрватызм самога Скарыны, а часьцю прымушалі яго да гэтага аб'ектыўныя варункі: народная мова тады яшчэ ня была вывучана. Скарына і так зрабіў больш, чым можна было: ён унёс у сваю Біблію многа чыста народных слоў. Падходзячы, на сколькі пазваляў тагочасны стан моваведаньня, да народнай мовы, ён і так перарос сваё грамадзянства на цэлае стагодзьдзе" [1, с. 301].

У сваёй характарыстыцы выдавецкай прадукцыі Ф. Скарыны В. Ластоўскі не абмінуў і мастацка-эстэтычныя якасці яе. "Выданні Скарыны, – піша вучоны, – вызначаюцца яшчэ мастацкай старанай. Новыя аддзелы яго кніг і агалоўкі аздоблены рысункамі і асобнымі прыгожымі літарамі ў рамках ды застаўкамі. Кнігі маюць дрэварыты, якія, акром прыданьня аздобнасьці кнігам, кіруюцца яшчэ мэтаю, паводле слоў самога Скарыны, "абы люди посполитыя, чтути могли лепей разумети". Аб рысунках Скарыны расійскі бібліограф Стасаў кажа: "у Апостале загалоўныя літары, гэрб Скарыны і монаграма з літарай Т выкананы так дасканальна, з гэткім дзіўным смакам, што перавышаюць усё вырытае ў падобным выглядзе ў Бібліі". А гэты Апостал друкаваўся ўжо ў Вільні. Пад крыптонімам Т скрываецца адзін са спатужнікаў Скарыны, хтокольвечы з крыўскіх тагочасных мастакоў" [1, с. 304]. Ніжэй пра гэтага невядомага мастака В. Ластоўскі дадае наступнае: "Адно пэўна, што ён, як і Скарына, быў "русін", на гэта паказуе пераезд яго, разам са Скарынай, с Прагі ў Вільню і яго монаграма, зложаная са славянскіх літар" [1, с. 307]. Разам з тым, "маецца также дапушчэньне, што часць рысункаў было зроблена самім Скарынам, прынамсі тыя з іх, на якіх красуе гэрб Скарыны – сонца і месяц" [1, с. 307].

Асобна В. Ластоўскі кажа пра шрыфт, які выкарыстоўваў Ф. Скарына. Літары аздоблены "паводле рысунку тых старых рукапісаў, якія вывез з роднага краю. Скарынаўскія літары адтвараюць лепшыя пробкі старакрыўскага–Полацка–Смаленска–Тураўскага–кірылаўскага пісьма, выстылізаванага ў цэнтрах крыўскай асьветы" [1, с. 300].

У канцы расповеду пра дзейнасць Скарыны В. Ластоўкі многа месца аддае разгляду ўплываў надрукаванага выдатным палачанінам на далейшае развіццё кнігавыдавецкай і наогул кнігаасветніцкай, калі так можна сказаць, справы ва Ўсходняй Еўропе. Падагульняе сказанае В. Ластоўскі наступным абзацам: "С павыжшага агляду мы бачым, што ўплыў Ф. Скарыны абыймаў усю ўсходнюю славяншчыну. Пад уплывам Скарыны і яго друкаў засновуецца друкарня сьпярша ў Несьвіжы, згэтуль перадаецца ў Маскву, але не прынятае, дзякуючы цемнаце, друкарства з Масквы вяртаецца назад у Крыўскія землі і абасновуецца яно ў Заблудаве. З Заблудава ідзе на

Львоў і Астрог, Дэрмань, Угорцы, Страціна, Кіяў. На пару гадоў пазьней Заблудоўскай працуе друкарня Цяпінскага, а адначасна з Львоўскай працуе Віленская друкарня Мсціслаўца, пазьней Мамонічаў, урэшце Евейская, Кутэйнская, Буйневіцкая, Магілёўская і др." [1, с. 306]. Акрамя таго, "друкаваныя выданьні Скарыны перапісываліся. Захавалася некалькі рукапісаў, якія маглі быць перапісаны з друкаў Скарыны; у некатарых з іх захаваліся і кнігі Бібліі, якія былі надрукаваны Скарынам, але затраціліся. Адны з такіх рукапісаў даслоўна перадаюць скарынаўскія друкі, з утрыманьнем прадмоў і імя Скарыны, а другія сьпіскі маюць зьменены правопіс, а такжа заменена яго імя другім ..." [1, с. 306].

У канцы нашага разгляду дзейнасці В. Ластоўскага на ніве навуковага скарыназнаўства звернем увагу на момант, які можна лічыць своеасаблівым пераходным мастком да другой часткі артыкула, у якой разглядаецца мастацкая, а дакладней літаратурна-мастацкая скарыніяна славутага беларускага вучонага, пісьменніка, крытыка, мовазнаўцы, педагога, журналіста, гісторыка, палітычнага дзеяча. На 298-й старонцы "Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі" ёсць абзац з канстатацыяй наступнага: "Нажаль гэтага эпохіяльнага мужа не спрамагліся ацаніць яго сучасьнікі. Духавенства сьлепа трымалася "сьвятой" царкоўнай славяншчыны і з падозрывасьцю глядзела на вялікага значэння націянальную дзейнасьць Скарыны, не менш воража адносілася да скарынаўскіх пачынанняў і лацінскае духавентсва. Словам, праца Скарыны не была сустрэчана прыхільна між сваімі" [1, с. 298]. Менавіта гэта якраз і склала асноўнае праблемна-змястоўнае поле вершаванага драматычнага абразка В. Ластоўскага "Адзінокі", а таксама вызначыла яго пераважаючы мастацка-эстэтычны пафас.

Вершаваны драматычны абразок «Адзінокі» быў напісаны В. Ластоўскім у 1917 годзе. Галоўным героем абразка выступае Скарына. Прычым пісьменнік ставіў галоўнай мэтай не столькі намаляваць у абразку вобраз вялікага асветніка і гуманіста, колькі раскрыць унутраную супярэчнасць эпохі, у якую жыў і тварыў беларускі першадрукар. Такім чынам, ядром мастацкай ідэі абразка «Адзінокі» з'яўляецца востры, амаль што трагедыйнага напалу канфлікт: Ф. Скарына імкнецца даць праз выданне кніг на роднай мове асвету свайму народу і ў той жа час сустракае неразуменне, непрыняцце, а то і злоснае асуджэнне уласных памкненняў значнай часткай суайчыннікаў. Прычым не толькі звычайных, простых людзей, але і вучоных, адукаваных.

Адзначым, што крыху раней за В. Ластоўскага досыць глыбока раскрыў трагічныя супярэчнасці скарынаўскай эпохі М. Багдановіч у сваім вершы «Безнадзейнасць» (1913). «Боль безнадзейнасці» кранае душу «доктара лекарскіх навук», бо ён не толькі не знаходзіць актыўнага сустрэчнага руху сваёй падзвіжніцкай дзейнасці, але і бачыць яе непрыняцце многімі і асабліва тымі, ад каго ён чакаў як матэрыяльнай, так і маральнай дапамогі і падтрымкі. Прыкмечанае і па-мастацку асэнсаванае М. Багдановічам, а следам за ім і В. Ластоўскім атрымала працяг у беларускай драматургіі толькі ў апошняй трэці XX ст. Гэта адбілася перш за ўсё ў драмах А. Петрашкевіча «Напісанае застаецца» (1979) і «Прарок для Айчыны» (1989), у аснову якіх лёг востры канфлікт ідэй, супрацьлеглых сацыяльных і маральных арыентацый, кантраснае супрацьпастаўленне змрочных сіл рэакцыі і светлага розуму, трагічны шлях да свайго народа гуманіста і асветніка Скарыны, які апярэдзіў сваю эпоху, узняўшыся над эгаістычнымі і карыслівымі інтарэсамі правячых колаў Вялікага Княства Літоўскага, яго свецкіх і рэлігійных «айцоў». Да згаданых твораў А. Петрашкевіча блізкім па змястоўнаму напаўненню і танальнасці пафасам прымыкае драматычная паэма М. Арочкі «Судны дзень Скарыны» (1988), у якой вобраз першадрукара падаецца ў трагічна-узвышаным плане.

Абразок «Адзінокі» пачынаецца словамі віленскага мгістрацкага ўрадоўцы, які прапануе публіцы, што сабралася на плошчы перад ратушай, купіць разам з іншымі рэчамі даўжбітоў і іх кнігі. Апошнімі цікавяцца многія, і кожны дае ім сваю ацэнку. Студэнты гэтыя кнігі адхіляюць па той прычыне, што, як яны мяркуюць, «навейшых

тут дарма шукаць ідэяў» [2, с. 52]. Манахі лічаць Скарыну «рушыцелем закону» Бога, які карае аўтара за тое, што «крануў яго ж святыя словы» [2, с. 52]. Паны здзіўляюцца, як можна, будучы адукаваным чалавекам, доктарам, гарнуцца да простага люду. І ўвогуле яны зыходзяць з наступнага:

Што кнігі для мяшчан тутэйшых
І цёмнага паспольства? Дзіўна!
Ня бачу мудрасці я ў ім,
Бо ж гэта прост наіўна!..
Тут, дзе шляхты род з Італьскае зямлі
Вядзе пачатак свой, — хоць, праўда, агрубеў
Між гэтага народу, — усё ж, традыцыя і кроў
Павінны падказаць, што мы, ад шляхты да паноў,
К лаціне вінны павяртаць!
А гэтых, шкодных пісьмакоў паспольных,
Да ката даць! [2, с. 51–52]

Не разумее Скарыну і тая частка суайчыннікаў, каму непасрэдна адрасаваны кнігі, – «людзі паспалітыя». Мяшчане і чэрнядзь нават больш варожа, чым панства, настроены да таго, хто «кнігі пераклаў на мову іх прыродную» [2, с. 52], хто клопат пра іх адукацыю і асвету зрабіў сэнсам усяго свайго жыцця.

Убачыўшы такія непрыязныя адносіны да плёну ўласнай тытанічнай працы, першадрукар вельмі засмучаецца. Сэрца яго напаўняецца горыччу і боллю. Аўтар уклаў у вусны Скарыны невялікі маналог, які перадае ўсю складаную гаму думак і пачуццяў чалавека, што так многа зрабіў для свайго народа і разам з тым менавіта за гэта вынес безліч пакут і прыніжэння. Да «Вечнае Праўды Духу Вячыстага» звяртаецца першадрукар, прызываючы яго быць сведкай і адначасова суддзёй найлепшых памкненняў у імя асветы і духоўнага адраджэння Радзімы:

Вечнае Праўды Духу Вячысты,
У сведкі Цябе я корна ўзываю,
Сведч, хоць патомным, порыў мой чысты,
Шчыра ахвярнасць клаў я для Краю!..
У садзе віновым нівы айчыстай
У поце і спёцы як я трудзіўся:
Кожны расточак духам жарчыстым
Грэў я, кукобіў і весяліўся
Ўродзе мабытнай…
Шмат што якое
Ускалыхаў я, шмат і зярнятак,
Кволых, быць можа, кінуты мною:
У шчырым імкненні шчыра клаў датак…
Стрэў жа ў адплату посык змяіны,
Напасць нікчэмну, зайздрасць і здраду,
Стаў прад людзьмі я вінен бязвінна… [2, с. 53–54]

Скарыне балюча і скрушна. Але на такой вось песімістычна-трагічнай ноце В. Ластоўскі не заканчвае свой твор. Як бы там ні было спачатку, а сапраўдная праца з цягам часу ўсё-такі бярэ сваё: гарадскія жанчыны, вяртаючыся з поля дамоў, пяюць складзеную першадрукаром песню. Такім чынам, хоць невялічкі, але ўсё-такі шлях да розумаў і душ суайчыннікаў пракладзены.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Ластоўскі, В. Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі / Вацлаў Ластоўскі; прадм. А. Сушы. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2012. – С. 298–307.
2. Ластоўскі, В. Адзінокі / Вацлаў Ластоўскі // Спадчына. – 1990. – № 4. – С. 52–54.

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА І МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА

УДК 821.161.3-4

І. А. Бажок

ТЭХНІКА СТВАРЭННЯ ЭСЭІСТЫЧНАГА ТЭКСТУ

У артыкуле раскрываюцца такія тэарэтычныя праблемы жанру эсэ, як яго віды, роля аўтарскага "я" ў тэксце, суаднесенасць эсэ з родамі літаратуры. Аспрэчваецца меркаванне наконт лёгкасці жанру. На прыкладзе эсэ А. Андрэева паказваецца тэхніка стварэння эсэістычнага тэксту ад пастаноўкі мэты, прадуманасці структуры, вобраза аўтара, падрабязна разглядаюцца стылістычныя фігуры і іх роля ва ўмоўным дыялогу паміж аўтарам і чытачом. А. Андрэеў дэманструе незвычайную пабудову сюжэту свайго эсэ. Гэта асаблівасць разглядаемага тэксту, бо ў эсэ амаль заўсёды сюжэт адсутнічае.

Гісторыя літаратуры і мастацтва слова ў цэлым даказвае, што эсэ – жанр складаны і аказваецца падуладным толькі высокаінтэлектуальным пісьменнікам. А. Маслакоў, падрабязна разгледзеўшы мастацкую эсэістыку А. Блока, В. Мандэльштама, М. Цвятаевай і І. Бродскага, прыйшоў да высновы, што "направленность эссе на воспроизведение эмоциональных и ментальных состояний в процессе их становления является отличительной чертой всех произведений этого жанра" [1, с. 70]. Спрэчным з'яўляецца меркаванне М. Эпштэйна, які лічыць, што "эссе – это как бы чистая словесность, сочинение как таковое, в самом широком и неопределённом значении этого слова, жанр для начинающих и неискушённых" [2, с. 347]. У сваю чаргу, эсэіста даследчык лічыць "мастером «сочинений на свободную тему», представителем словесности как таковой" [2, с. 348].

Большасць даследчыкаў, імкнучыся папоўніць комплекс даследаванняў па эсэістыцы, звяртаюцца да аднаго з аспектаў жанра (напрыклад, віда эсэ) і спрабуюць падрабязна яго вывучаць. Так, А. Дзмітроўскі прапануе адрозніваць пазнаваўчы лірычны і нораваапісальны віды эсэ, вылучаючы ў якасці крытэрыя тып духоўнасці. У розных англамоўных даследаваннях характарызуюцца белетрыстычна арыентаванае эсэ, эсэ без белетрыстычнай арыентацыі і эсэістычнае эсэ. Р. Шулес апісвае драматычнае, паэтычнае і апавядальнае эсэ.

Стварэнне эсэістычнага тэксту адрозніваецца ад напісання іншых жанравых адзінак. У першую чаргу гэта залежыць ад рэалізацыі аўтарскага "я" ў тэксце. Л. Сінькова ў артыкуле "«Ego-essai» Л. Дранько-Майсюка: вобраз аўтара" прапануе вызначаць жанр эсэ праз аўтарскае "я", якое з'яўляецца суб'ектам мастацкага разгляду ў тэксце. Да таго ж, развіццё твора адбываецца за кошт думаючага суб'екта. Многія даследчыкі лічаць асобу аўтара адпраўной кропкай і прынцыпам даследавання свету. М. Мантэнь прызнаваўся: "Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это книга, неотделимая от своего автора, книга, составлявшая моё основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни, а не занятие, имевшее какие-то особые, посторонние цели, как бывает обычно с другими книгами» [3, с. 593]. Аўтарскае "я" – неад'емны складнік эсэ, аднак яно не з'яўляецца прадметам апісання, што адрознівае гэты жанр ад дзённіка, споведзі і аўтабіяграфіі. Пацверджанне таму і даследаванне А. Саламеіна, які прапанаваў погляд на эсэ з боку французскай нацыянальнай гуманітарнай традыцыі. Аналізуючы "Вопыты" М. Мантэня, даследчык прыходзіць да высновы, што аўтарскае "я" ў эсэ "разворачивается в процессе живого

опыта, оно никогда не закончено, всегда становящееся. Поэтому личность здесь оказывается и вместилищем опыта, и, как правило, не рассматривается со стороны, она всегда за кадром, всегда подразумевается. Если же рассмотреть её не через динамику опытного становления, а через элементы, то она неизбежно будет выглядеть децентрированной" [4].

Сустракаецца сярод даследчыкаў жанру меркаванне наконт наяўнасці такога паняцця, як "эсэма": "мыслеобраз, составляющие которого находятся в подвижном равновесии, частью принадлежат друг другу, частью же открыты для новых сцеплений, входят в самостоятельные мыслительные и образные ряды" [2, с. 351]. "Эсэма" ўзнікае па аналогіі з "міфалагемай" у міфах. Аднак, на наш погляд, у адносінах да эсэ варта гаварыць пра іншую арганізацыю тэкста, якая пачынаецца з парадокса. Карыстаючыся тэрміналогіяй У. Эка, можна сказаць, што эсэ з'яўляецца адкрытым тэкстам, а міф – закрытым. Такім чынам, эсэма не з'яўляецца асновай пры стварэнні тэксту.

Філасофскае эсэ Анатолія Андрэева "Вы всё ещё хотите стать писателем?" (2016) – рэдкі ўзорны прыклад жанру ў сучаснай літаратуры. Аўтар ставіць перад сабой мэту "изложить своё видение писательства как культурного феномена, как тип жизнетворчества – изложить и оформить как «послание молодым», внятно и системно" [5, с. 167]. Увесь тэкст і ёсць адказ на пастаўленае ў назве пытанне. Аднак форма адказу – не літаратуразнаўчы артыкул, а эсэ. Дзякуючы свайму прафесіяналізму пісьменнік прадстаўляе ўзорны тэкст, які сам па сабе з'яўляецца прыкладам мастацкага твора, пра стварэнне якога піша А. Андрэеў. Няма асаблівага сэнсу аналізаваць структурныя, моўныя, сэнсавыя асаблівасці эсэ, таму што аўтарам-тэарэтыкам літаратуры ўсе нюансы названыя непасрэдна ў тэксце.

Грунтоўнае даследаванне гісторыі эсэістыкі дазваляе зрабіць выснову адносна таго, што пісьменнікі, якія пішуць моцныя, знакавыя эсэ, валодаюць у першую чаргу высокім інтэлектам, а ўжо потым – сапраўдным талентам (І. Канчэўскі, У. Самойла, У. Жылка, А. Бабарэка). А. Андрэеў таксама – чалавек інтэлектуальнай працы, доктар навук, і да таго ж – пісьменнік з вялікім літаратурным вопытам.

Тэкст складаецца з пяці частак, у кожнай з якіх ёсць свая мікратэма: тэхніка стварэння тэкста, роля асобы пісьменніка, грошы як матыў для літаратараў, мяжа паміж літаратарам і пісьменнікам, патрыятызм. Кожная з частак – гэта ступень-выпрабаванне на шляху ад чалавека, які захацеў стать пісьменнікам, да сапраўднага пісьменніка. З кожным новым пад'ёмам на прафесійную (калі можна так сказаць) лесвіцу эсэіст задае адно і тое ж пытанне, ці ёсць яшчэ жаданне стать пісьменнікам.

У эсэ як жанры не існуе скразнога апавядальнага сюжэту. Л. Адрэеў выкарыстоўвае нестандартны для эсэ прыём: яму ўдаецца весці чытача ад пачатку тэкста да канца па сваіх філасофска-літаратурных прастораў. Калі чытач згодны на выказаныя ўмовы, тады можна ісці далей. Напрыклад: "Вы всё ещё хотите стать писателем? В таком случае следует осознать масштаб вызова этого уникального призвания – быть писателем. Не страшно?" [5, с. 171] або "Вы всё ещё хотите стать писателем? Тогда добро пожаловать в мир, где пишут, как живут, и живут, как пишут. Здесь цена и мера всех вещей – личность" [5, с. 172]. Такім чынам аўтар апраўдвае словы крытыкаў і тэарэтыкаў літаратуры, якія прымяняюць у адносінах да эсэ назву "звышжанр".

Стварэнне апавядання развагаммі дае кропку судакранання эсэ з эпасам. Між іншым, нельга не заўважаць і тое, што паміж аўтарам і чытачом эсэ заўсёды адбываецца ўмоўны дыялог, што дазваляе суадносіць эсэ з драмай. Але першасна эсэ ўспрымаецца як свабоднае выражэнне думак аўтара, і гэта дае права лічыць эсэ роднасным паэзіі. Твор А. Андрэева "Вы всё ещё хотите стать писателем?" найлепшым чынам дэманструе месца эсэ ў сістэме жанраў. З'яўленне гэтага твора ў 21 стагоддзі

дазваляе паставіць кропку ў адным са складаных пытанняў тэорыі літаратуры: эсэ не адносіцца ні да эпасу, ні да лірыкі, ні да драмы або аднолькава адносіцца да кожнага з гэтых родаў.

Некаторыя даследчыкі сучаснай эсэістыкі ўвогуле лічаць, што "поэтическая форма является для эссе наиболее органичной" [6, с. 168]. Эсэ падаецца роднасным паэзіі па суаднесенасці ўнутранага і знешняга свету: "Но есть прозаический жанр, который близок к поэзии своим программным предпочтением внутреннего мира внешнему миру, нацелен на беспредметные взгляд и нечто, питается внутренними соками, плетет шелковую нить из самого себя. Это эссе" [7].

Пачатак эсэ "Вы всё ещё хотите стать писателем?" прадстаўлены парадаксальнымі развагамі аўтара на тэму вопыту: "А зачем, собственно? Поделиться опытом? Всучить нечто сакральное? Секрет мастерства, например, который тут же научит их «писать»?" [5, с. 167]. Пачатак разлічаны на прыцягненне ўвагі чытача, інтэлектуальнага абурэння, нязгоды з аўтарам. Як жа так, калі ўсе і ўсюды гавораць пра неабходнасць пераемнасці вопыту наступнымі пакаленнямі. У невялікім па аб'ёме тэксце А. Андрэеў клапоціцца пра кожнае слова, ведаючы яму кошт. Эсэ як жанр не дае права аўтару распісваць сумныя доўгія разважанні (менавіта такое прадстаўленне пра эсэ мае большасць непрафесіяналаў). Будучы тэарэтыкам літаратуры і вопытным аўтарам, А. Андрэеў адначасова прафесійна і таленавіта валодае ўнутранымі тэкставымі стратэгіямі і мастацкімі прыёмамі.

Вялікі аратар старажытнасці Цыцэрон трыумфам красамоўства лічыў ампліфікацыю. Лагічна, што менавіта гэтую стылістычную фігуру А. Андрэеў выкарыстоўвае ў доказнай сістэме свайго эсэ. Ампліфікацыя рэзка павышае ступень успрымання тэкста чытачом: "Оказывается, можно технично обозначить завязку, можно технично подвести к «ударной концовке»; можно овладеть портретной техникой персонажа; можно научиться технике диалога; можно повысить «культуру работы с деталью»; можно научиться приёмам, с помощью которых выразительно описывать тишину, ночь, одиночество, любовь, даже смерть. Почему нет? Можно научиться технике уклоняться от таких пугающих читателя категорий, как истина, личность, мышление и прочей никому не интересной зауми. Можно писать одними глаголами, можно избавиться от эпитетов…" [5, с. 168]. Эсэіст нібы праграміруе, замбіруе чытача, даказваючы сваю праўду шматлікімі паўторамі слова "можна".

Моцным доказную сістэму тэкста робіць і паслядоўнае падпарадкаванне, пры якім аўтар спачатку выказвае парадаксальную думку, а потым адразу ж яе даказвае.

Яшчэ адзін немалаважны прыём – пытальна-адказавая форма. Прачытаўшы пытанне, наўрад ці чытач стрымаецца, каб не прачытаць яшчэ і кароценькі адказ на яго, які, у сваю чаргу, нараджае другое пытанне і чарговы адказ. Гэтак працягваецца доўга, такім чынам хутка і незаўважна для чытача арганізоўваецца доказная сістэма эсэ.

Эсэ "Вы всё ещё хотите стать писателем?" – безумоўна, узорны прыклад жанру. Але ў ім адчуваецца акадэмічнасць, аўтара відавочна заманьвае спакуса завершанасці, паўнаты адказу на пастаўленае пытанне. Аўтар не пакідае за сабой права застацца крыху загадкавым, каб было цікава паразважаць: "А што адказаў бы аўтар на гэта?". Калі разглядаемы тэкст быў бы літаратуразнаўчым артыкулам, то шматаспектнасць была б неабходнай. У тым выпадку, калі гутарка ідзе пра эсэ, гэта пазбаўляе тэкст мастацкай лёгкасці і далікатнасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Маслаков, А. Жанрово-структурные особенности эссеистики русских поэтов XX века (на материале произведений А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, И. А. Бродского) / А. А. Маслаков. – Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук : 10.01.01. – Ростов-на-Дону, 2016. – 239 с.

2. Эпштейн, М. На перекрёстке образа и понятий (эссеизм в культуре Нового времени) / М. Эпштейн // Парадоксы новизны. – М., 1987. – С. 374.
3. Монтень, М. Опыты. В 2 т. Т. 1. Кн. 1, 2 / М. Монтень. – М. : ТЕРРА, 1996. – 720 с.
4. Соломеин, А. Французская национальная гуманитарная традиция: специфика и генезис / А. Ю. Соломеин // Credo new. Теоретический журнал. – 2003. – № 3. – Режим доступа : /culture/credo/03_2003/14.html. – Дата доступа : 21.04.2017.
5. Андреев, А. Вы всё ещё хотите стать писателем? Эссе / Анатолий Андреев // Нёман. – № 4. – 2016. – С. 167–173.
6. Северская, О. Эссеистическая поэтика (На материале русской литературы рубежа XX–XXI веков) / О. И. Северская // Общественные науки и современность. – Москва : РАН, 2006. – № 3. – С. 162–168.
7. Жолковский, А. Эссе / А. Жолковский // Иностранная литература. – 2008. – № 12. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/ zhzт10.html#_ftn7.

УДК [821.161.3+821.512.16]-32.09 (045)

М. М. Воінава-Страха

НАВЕЛА Ў СУЧАСНАЙ ТУРКМЕНСКАЙ, ТАДЖЫКСКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРАХ

Артыкул прысвечаны аналізу развіцця жанру навелы ў туркменскай, таджыкскай і беларускай літаратурах на сучаным этапе. Навела вылучаецца яскравым дынамізмам, рухомасцю формы і варыятыўнасцю тэматычнага дыяпазону дзякуючы надзвычайнай мабільнасці і здольнасці імгненна адгукацца на любыя запыты рэчаіснасці. Гэты жанр у туркменскай і таджыкскай літаратурах адрозніваецца пэўным кансерватызмам у выбары мастацкіх сродкаў выражэння, схільнасцю да класічнага стварэння сваёй формы. Спецыфічнай жа прыкметай з'яўляецца не дынамізм у адлюстраванні дзеяння, а скіраванасць да філасафізму, унутранага сузірання, аналізу кірункаў рэалізацыі маральна-этычнага кодэксу. Айчыннае ж прыгожае пісьменства, захоўваючы класічную навелістычную форму ў якасці асновы, схільна да эксперыментаў, што выражаецца ў разнастайнасці мадыфікаваных форм.

Згодна з класічным правілам, сярод асноўных прынцыпаў арганізацыі навелістычнага тэксту вылучаюцца лаканізм, дынамізм, кантраснасць, парадаксальнасць, "пуэнтычнасць" (востры, рэзкі, нечаканы паварот), прасторава-часавая лакалізацыя, сфакусаванасць на адзінай незвычайнай падзеі. Прааснова навелы мае сінкрэтычны характар, што і абумовіла спецыфіку дадзенага жанру. Прайшоўшы доўгі шлях развіцця, навелістычныя традыцыі ўкараніліся ў многіх нацыянальных літаратурах, у тым ліку туркменскай, таджыкскай і беларускай.

Сярод навукоўцаў назіраюцца пэўныя разыходжанні ў меркаваннях адносна аб'екта скіраванасці навелы. В. Рагойша [1] адзначае такую вызначальную рысу навелы, як сканцэнтраванасць на перажываннях і настроях персанажаў. У даследчыка паэтыкі класічнай навелы М. Эпштэйна чытаем: "Яна [навела] звернута, перш за ўсё, да дзейнага, а не сузіральнага боку чалавечага быцця..." [2, с. 248].

Мы прытрымліваемся пункту погляду аб тым, што схільнасць да сузіральнасці з'яўляецца ўсё ж адзнакай навелістычнай мадыфікаванасці, бо такая жанрававызначальная якасць, як дынамізм дзеяння, выступае ў якасці супрацьлеглай прыкметы да ўнутранага аналізу і сузіральнасці. Менавіта гэту адметнасць можна вызначыць як адну з цэнтральных у навелістычнай палітры туркменскай і таджыкскай літаратурах.

Пісьменнікі абодвух краін праз малую форму імкнуцца прааналізаваць няпростыя маральна-этычныя пытанні, разнастайныя выклікі паўсядзённага жыцця,

з якімі сутыкаецца іх сучаснік. У якасці асновы ідэйна-тэматычнага дыяпазону мастакі слова выбіраюць такія анталагічныя паняцці, як сям'я, род, справядлівасць, каханне, вернасць, дабрыня, здрада, хцівасць, падман і інш.

Так, менавіта сям'я становіцца адным з пунктаў адліку ў анталагічнай сістэме У. Сцяпана. Напрыклад, у навеле "Ключ" [3] у якасці цэнтру выступае дом, бацькоўская хата як сакральны пачатак і адначасова сімвал прадаўжэння, трываласці роду. Сямейная трывалая аснова, памяць продкаў, сканцэнтраваная ў родным доме, надзяляе сілай яе стваральніка. Парадаксальным і адначасова заканамерным выступае ўспрыняцце героем навелы "Ключ" бацькоўскай хаты не толькі як пачатку, але і фінальнага пункту адліку жыцця. Аналагічны матыў прасочваецца і ў навеле "На вуліцы школьнай": галоўны герой Віцька Кныш напярэдадні ўласнага скону вяртаецца менавіта на малую радзіму, дзе хутка, пасля другога інсульту, і знаходзіць свой апошні прытулак.

Сям'я як аснова жыццесцвярджэння чалавека, становіцца галоўным аб'ектам для аналізу ў мастацкай сістэме таджыкскага пісьменніка Ато Хамдама. Напрыклад, для героя навелы "Чужы чалавек" [4] сэнс уласнага існавання неаддзялімы ад ідэі яднання сям'і і цесна суадноснай з ёй думкай аб важнасці прадаўжэння роду. Памяць аб продках сінанімічная, у нейкай ступені, бяссмерцю. Прычым, бяссмерце ў дадзеным выпадку ўспрымаецца як станоўчае прызнанне нашчадкамі здзейсненага ў жыцці, што для самога героя аналагічна ўсведамленню напоўненасці сэнсам уласнага існавання. Менавіта па гэтай прычыне безапеляцыйнае далучэнне Маўлона-амака да катэгорыі "чужых" з боку маці нявесткі падчас няўдалага наведвання ўнука нечакана пахіснула аснову, якая, фарміруючыся дзесяцігоддзямі, напаўняла сэнсам жыццё і здавалася цалкам непарушнай.

Моцная далучанасць да сямейнага кола занатавана ў навелах туркменскага пісьменніка Агагельды Аланазарава "Брат", "Маці" [5]. Заслугоўвае ўвагі адлюстраванае ў гэтых творах імкненне прадстаўніка туркменскага народа да захавання звыклага сямейнага, суседскага, чалавечага адзінства ў надзвычайна цяжкіх умовах. Асаблівасцю аналізу сямейнай тэматыкі ў туркменскага мастака слова з'яўляецца ўвасабленне сям'і адначасова на мікра- і макра-ўзроўнях: сям'я як кола блізкіх па крыві людзей і як нацыя ў цэлым.

Ідэя сям'і, як моцнай асновы ўласнага светаўспрымання, тым не менш, падвяргаецца выпрабаванню ў тэкстах аўтараў. Так, герой твора "Кандуіт" У. Сцяпана ўсё ж заканчвае жыццё самагубствам. Стары Маўлон-амак з навелістычнага апавядання А. Хамдама "Чужы чалавек" застаецца пазбаўленым магчымасці наведваць і браць актыўны ўдзел у выхаванні ўнука Бацька Мехры, гераіні навелы "Прадавец шчасця", нягледзячы на намаганні ўбачыцца з дачкой, перавагу аддае матэрыяльным, а не сямейным каштоўнасцям.

Думка аб прадаўжэнні роду таксама з'яўляецца важным аспектам творчага аналізу ў навелістынай сістэме акрэсленых літаратур. Для У. Сцяпана і А. Хамдама гэта трывалы фундамент светабачання.

Так, ідэя родавага гнязда як аб'екта навелістычнага сузірання, відавочна пераважае ў рэчышчы нават самых моцных людскіх заганаў. Пра гэта сведчыць і матыў даравання з боку Мехры ("Прадавец шчасця" А. Хамдама), і Сяргея Валянцінавіча ("Штурман" У. Сцяпана) у адносінах да сваіх бацькоў. Менавіта па дадзенай прычыне герою твора "Ключ" У. Сцяпана невыносная сама думка аб магчымым разбурэнні бацькоўскай хаты: "Калі ён уяўляў сабе дом разрабаваным, з выбітымі вокнамі, з разламанай падлогай, загаджаны, закіданы смеццем – яму рабілася млосна" [3, с. 27]. Родны дом надзяляе героя пачуццём абароненасці, упэўненасці, спакою, адчувальна ўраўнаважвае яго душэўны стан.

У туркменскага мастака слова Касыма Нурбадава [6] знакавай прыкметай родавага гнязда выступае не сама хата, як цэнтр роду, але і неад'емныя яе атрыбуты,

у дадзеным выпадку хатняя жывёла – конь Мелякуш. Спецыфічнай прыкметай гэтага аднайменнага твора з'яўляецца тое, што ў цэнтры ўвагі чытача аказваецца не столькі сам аб'ект – Мелякуш, а яго значэнне і роля ў фармаванні і станаўленні апавядальніка як асобы. Гісторыя продажу і далейшая смерць Мелякуша відавочна вылучаецца над паўсядзённасцю з мінулага жыцця аднаго з галоўных персанажаў, але не столькі самім фактам страты любімай істоты, а моцнай повяззю з тым дарагім і блізкім, што напаўняла дзяцінства глыбокім сэнсам, як асновай духоўна-маральнага аблічча будучай асобы.

Пісьменнікі разглядаемых літаратур скіроўваюць увагу на аналіз маральна-этычнай праблематыкі. Аўтары робяць акцэнт на ідэі аб непазбежнай расплаце за ўчынкі, якія былі здзейснены насуперак біблейскім запаветам. За сістэматычнае парушэнне маральных норм наканаванае не абмінае герояў навелістычнага апавядання У. Сцяпана "Па той бок ночы". Жыццё Віктара скончылася заўчасна пры незразумелых абставінах, а Кастуся напаткала невылечная хвароба. Дамінуючым у дадзеным выпадку з'яўляецца матыў расплаты. Здзяйсненне "страшнага суда" за грахі падкрэслівае ідэю аб неабходнасці прытрымліваецца пастулатаў універсальнай аксіялагічнай сістэмы, як іманентнага складніка карціны свету.

Маральны аспект парушэння ўніверсальнага этычнага кодэксу і сямейных каштоўнасцей адлюстроўваецца і ў творах Ю. Станкевіча "Стрыечніца" [7], Я. Сіпакова "Вяселле" [8]. Аўтары акцэнтуюць увагу на лагічнай узаемасувязі паміж непрымальнымі паводзінамі асобы і неабходнасцю здзяйснення расплаты за ўчынкі, што супярэчаць законам чалавечнасці.

Аднак, калі ў беларускіх аўтараў пытанне захавання маральна-этычнага кодэксу акрэсліваецца ў большай ступені ў рэчышчы ўніверсальнай аксіялагічнай сістэмы, то ў прадстаўнікоў туркменскай літаратуры гэта праблема набывае нацыянальнае адценне.

Так, туркменскі пісьменнік Агагельды Аланазараў аналізуе наступствы складанейшай сітуацыі ў навеле "Маці". Адзіная нечаканая куля афганскага салдата, пазбавіўшы жыцця юнака, не толькі спарадзіла глыбокі, несціхаючы боль у сэрцы маці, але і ўзмацніла і без таго варожыя адносіны з суседнімі афганскімі сёламі [5, с. 29]. Аўтар стварае складаную псіхалагічную карціну міжасобасных узаемадносін праз прызму захавання маральна-этычнага кодэксу, закранаючы пры гэтым пытанні нацыянальнага характару.

Тэмы і праблемы, якія разглядаюць пісьменнікі ў сваіх тэкстах, вымагаюць выкарыстання адпаведных мастацкіх сродкаў. Псіхалагізм, філасафізм, аналітычнасць складана ўкласці ў рамкі лаканізму і перадаць праз дынамізм дзеяння. Менавіта па гэтай прычыне вышэйадзначаныя тэксты вылучаюцца пэўнай мадыфікаванасцю жанравай формы.

У творах А. Хамдама адбываюцца відавочныя мадыфікацыйныя працэсы, якія праяўляюцца ў міжжанравым ўзаемадзеянні навелы і апавядання. Сфакусаванасць на выпадку, які рухае асноўную сюжэтную лінію, яскравая антынамічнасць і парадаксальнасць, прадстаўленыя на некалькіх узроўнях (назвы, характару персанажа, тэкстава і кантэкстуальна) дазваляе вылучыць навелістычную дамінанту ў творах аўтараў. Пашырэнне ж наратыўнай прасторы адбываецца дзякуючы наяўнасці адступленняў рэтраспектыўнага характару, што выконваюць прычынна-матывацыйную функцыю цэнтральнага аповеду, псіхалагічных замалёвак, філасофскіх разважанняў, аўтарскіх каментарыяў, структурны падзел тканкі твора на некалькі сэнсавых сегментаў, кожны з якіх з'яўляецца неад'емным звяном агульнай апавядальнай карціны. Дадзеныя адметнасці сведчаць аб наяўнасці элементаў жанру апавядання, што ў комплексе з вышэйакрэсленымі навелістычнымі складнікамі дазваляе вылучыць такую мадыфікаваную форму, як навелістычнае апавяданне.

Развіццё навелы ў туркменскай літаратуры таксама характарызуецца цесным узаемадзеяннем з роднасным жанрам апавядання, што праяўляецца ў адначасовым суіснаванні ў тэкстах пісьменнікаў прыкмет дадзеных жанраў: пашырэнне наратыўнай

прасторы шляхам увядзення рэтраспекцыйных блокаў, дэталізацыі, апісальнасці, разгорнутай дыялагічнасці (у залежнасці ад аўтарскага рашэння) пры захаванні асноўных навелістычных прынцыпаў (А. Аланазараў, К. Нурбадаў).

Аналагічныя працэсы адбываюцца і ў беларускіх аўтараў: на ўзроўні мастацкага выражэння навелістычнай дамінанты (ужыванне прыёму асацыятыўнасці ў працэсе дасягнення "pointe"), беглы зварот да дэталей, якія пры разгортванні кульмінацыі набываюць акцэнтную афарбоўку, кантраснасць і нечаканае сутыкненне дзвюх сюжэтна-падзейных ліній, раскрыццё поліфункцыянальнасці адзінай ключавой лексемы ці словазлучэння, заяўленага ў загалоўку і скразнога для агульнай тэкставай, стварэнне сітуацыі чакання на апераджэнне (У. Сцяпан, Ю. Станкевіч, Я. Сіпакоў).

Такім чынам, навела ў сучаснай туркменскай, таджыкскай і беларускай літаратурах вылучаецца шэрагам агульных прыкмет. У творах аўтараў відавочнай з'яўляецца тэндэнцыя да змяшчэння сваёй дынамікі са знешняга ва ўнутраны падзейны план. Антытэтычнасць і парадаксальнасць, уласцівыя жанру, набываюць выразнасць дзякуючы праяўленню духоўна-маральнай супярэчнасці героя, яго рознабаковай рэфлексійнай рэакцыі на акаляючы свет, аўтарскай скіраванасці да філасафізму, адлюстравання ўнутранага сузірання, аналізу кірункаў рэалізацыі маральна-этычнага кодэксу. Спалучэнне гэтых прыкмет з класічным навелістычным ядром прыводзіць да ўтварэння мадыфікаванай формы – навелістычнага апавядання. Пэўны кансерватызм у выбары мастацкіх сродкаў пры стварэнні навелістычнага тэксту ў таджыкскіх і туркменскіх аўтараў, арыгінальныя эксперыменты ў айчынных пісьменнікаў, актыўныя мадыфікацыйныя працэсы сведчаць пра жывое дынамічнае развіццё навелы ў прасторы сучаснага мастацтва слова і заканамерна сведчыць пра яскравы патэнцыял гэтага жанру ў розных нацыянальных літаратурах.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Рагойша, В. П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: дапаможнік / В. П. Рагойша. – Мінск : Бел. энцыклапедыя, 2001. – 384 с.
2. Эпштейн, М. Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева.; редкол. Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 248.
3. Сцяпан, У. А. Адна капейка : кніга прозы / Уладзімір Сцяпан. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2012. – 224 с.
4. Хамдам, А. Жыццё не спыняецца : апавяданні / Ато Хамдам. – Мінск : Беларускі рэспубліканскі літаратурны фонд, 2013. – 176 с.
5. Алланазаров, А. Мать / А. Алланазаров // Святая любовь : сб. произв-й писателей Беларуси и Туркменистана / сост. Алесь Бадак. – Минск : Изд. Дом «Звязда», 2013. – С. 131–134.
6. Нурбадов, К. Мелекуш / К. Нурбадов // Святая любовь : сб. произв-й писателей Беларуси и Туркменистана / сост. Алесь Бадак. – Минск : Изд. Дом «Звязда», 2013. – С. 27–31.
7. Станкевіч, Ю. Стрыечніца / Ю. Станкевіч // Полымя. – 2007. – № 12. – С. 32–41.
8. Сіпакоў, Я. Вяселле / Я. Сіпакоў // Полымя. – 2003. – № 6. – С. 78–97.

УДК 821.161.1-32*Д.Гранин:821.161.1.091-311.6

В. В. Гончаров

РАССКАЗ Д. ГРАНИНА "ВОЗВРАЩЕНИЕ" В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ

В статье на примере рассказа Д. Гранина «Возвращение» выявляются характерные черты нового, но закономерного в творчестве писателей-фронтовиков эволюционного этапа, который является

естественным процессом развития военной прозы в современном информационном пространстве и сопровождается изменением форм и способов освоения художественного мира.

Творчество Д. Гранина представляет собой большой интерес, так как его произведения, созданные в переломные моменты жизни общества и на рубеже эпох, отражают целый культурно-исторический срез и являются средствами осмысления истории и отдельной личности в ней.

Рассказ «Возвращение» – это результат развития художественной концепции автора.

Совсем небольшое по объёму произведение напоминает фрагмент, вырванный из памяти, где нет оформленного начала и конца. Автор возвращается к далёким событиям Великой Отечественной войны с желанием на фоне мирных будней изобразить тяжёлые фронтовые реалии в условиях полной неразберихи, нехватки боеприпасов и личного состава, под тяжестью голода и сложных климатических условий, неоднозначных приказов командования.

Сквозь призму прожитых лет Д. Гранин полностью освобождает художественную ткань произведения от пафоса и личностной оценки, делая основной акцент на духовно-нравственных ориентирах.

Явный выразитель сюжетного действия, вскрывающий содержание, в рассказе отсутствует. Однако можно выделить основных действующих лиц, которые представляют собой обобщённые образы человеческой индивидуальности.

Младший лейтенант Ипатов: «Это был невысокий, видно, и в мирное время сухонький, не совсем ясного возраста, скорее молодой человек. Лицо невыразительное, но приятное. И чем внимательнее смотришь, тем приятнее, серьезнее, задумчивее оно становилось» [1].

Ипатов был на фронте неприметным техником-артиллеристом, а в мирной жизни – обычным городским жителем, работал технологом-прибористом. Долгое время полковая и дивизионная разведка безуспешно пыталась провести операцию по захвату немецкого солдата для допроса и получения от него необходимой информации о состоянии вражеских позиций. Данный герой неожиданно для всех предлагает комбату свой план действий по поимке «языка». Вначале его предложение восприняли в качестве шутки, ни малейшего опыта в разведоперациях он не имел. Однако после того, как лейтенант приложил к своему замыслу детально продуманный и выверенный план с картой, комбат впервые серьёзно присмотрелся к этому человеку.

С помощью данного образа Д. Гранин выражает мысль о том, что действующей силой успеха в Великой Отечественной войне стали люди талантливые от природы, склонные к творчеству и гениальности. Однако писатель подчеркивает, что стремление к творчеству и нравственному самосовершенствованию присуще не только великим людям, но рядовым гражданам, которые своей целеустремлённостью и активным мышлением становились главным оружием в движении к победе. В своих очерках автор пишет: «В гениальности есть нечто мистическое, недоступное логике» [2, с. 66–67].

Действия Ипатова абсолютно не поддаются объяснению. Научный сотрудник лаборатории, в обязанности которого на фронте входит следить за прицелами, откатными приспособлениями и другим инвентарём, берётся за выполнение совсем несвойственной и незнакомой ему работы. Герой без всякого опыта в разведоперациях не только предлагает теоретический план действий, который «даже в разведотделе дивизии могли бы оценить», но и сам проситься выполнить это задание с риском для жизни.

Таким образом, в данном произведении Д. Гранин воплощает присущую всему его творчеству идею о метафизической связи уникальности человека с умением подчинить себя и свои способности служению высоким общественным идеалам. Однако в рассказе «Возвращение» эта концепция получает новое развитие. Писатель связывает нравственные критерии с ориентирами технического и научного творчества.

В одном из своих интервью автор отмечает: «Чем больше я живу, тем больше верю в возможности человека. Особенно если у него есть какая-то вера, которая его воодушевляет. Тогда человек способен совершить много больше того, что ему самому кажется... Я много имел дел с изобретателями. Это мог быть очень слабый человек по природе, но, зная, что он изобрел, что-то значительное сделал, он обретал совершенно фантастические силы...» [3, с. 3].

Несмотря на изначальный пессимизм, операция завершается большим успехом. Группе Ипатова удалось не только вернуться без потерь в расположение дивизии, но и захватить фрица, который оказался значимой фигурой – офицером.

Так автор вводит в повествование ещё одного персонажа: офицера Густава, который до того, как попал под Ленинград, воевал в Африке в войсках Роммеля.

После поимке «языка» возникла необходимость его доставки в штаб для допроса. По дороге конвой попал под обстрел. В результате Ипатов получил тяжёлое ранение и Густав вместо того, чтобы сбежать, возвратился с ним в расположение батальона, при этом всю обратную дорогу тащил раненого на шинели.

В данном эпизоде автор затрагивает смещение этических норм. Чувство чести и собственного достоинства присуще не только нашим, но и вражеским солдатам: «— Почему он все же не пытался уйти?

Густав что-то ответил, но Ипатов помотал головой и повторил свой вопрос. Это Рогозин понял.

— Они могли его подстрелить, — перевел Ипатов. — А вы, товарищ капитан, приказали бы стрелять в своего?

Рогозин подумал, сказал нерешительно:

— Если вдогонку... в перебежчика.

Вдруг Густав сам стал объяснять, обращаясь к Рогозину.

— Переводи, — попросил Рогозин, — все переводи.

— Он сказал, что, может, я спас ему жизнь. Ведь, раненный, мог его пристрелить, что я вел себя как офицер и он тоже как офицер.

— Ты ему веришь?

— Не знаю, очень уж благородно получается, он же фашист» [1].

Автор разрушает предубеждения и показывает, что человечность проявляется не в опозициях социальных и политичиских систем (болшевизм/фашизм), а в том, какой нравственный выбор совершает отдельная личность в определённых жизненных обстоятельствах во благо другой личности в соответствии со своими взглядами и убеждениями.

Еще одним значимым героем рассказа является комбат Рогозин. На первый взгляд, он может показаться действующим лицом второго плана, однако именно от его решений зависит судьба Ипатова и подчинённых. Таким образом, сделанный им выбор формирует сюжетную ткань произведения.

После возвращения с задания разведчикам по правилам полагался отдых. Им давали выпить и поспать минимум часов пять. Но поскольку пойманного немецкого офицера руководство потребовало немедленно доставить в штаб, Рогозин спустя недолгие размышления вопреки правилам решается будить Ипатова, чтобы отправить его в качестве сопровождающего с Густавом: «Он спал, поджав ноги, посапывая, совсем не по-фронтовому, без ремня, тоненький, малорослый, порозовевший от сна и выпитой водки. Грех было будить его. По всем статьям лучше было послать Осадчего. Откровенно говоря, Рогозин беспокоился, как бы там, в штабе, не приписали всех заслуг себе, поскольку “язык” поступит от них. Поди потом доказывай. В кои, можно сказать, веки... Про Осадчего, конечно, можно не беспокоиться, не то что не упустит, он и себя подать сумеет по первому классу, а вот Ипаптова отодвинут. Так что Осадчего посылать при данных обстоятельствах не стоит» [1].

Д. Гранин выражает мысль о том, что личный интерес является основой тех или иных поступков и зачастую зависит от окружающих обстоятельств, которые обуславливают возможности проявления нравственных качеств и свойств отдельного человека. То есть в жизни часто встречаются ситуации, когда то, что оказывается несомненным благом для одного, является злом для другого.

В следующем фрагменте автор ярко подчёркивает относительность моральных норм и их детерминированность с идеологической составляющей, поэтому полностью избегает любых субъективных оценок: «Рогозина позвали к телефону. Звонил второй, приказали из дивизии, сам комдив — направить фрица в штаб, пока не рассвело, у Шушар будет ждать машина, эмка, главное — добраться до КП без обстрела. Рогозин спросил, а будет ли машина отвезти Поленова в госпиталь. На что начштаба холодно сказал, что об этом договариваться надо с медиками.

— Это я понимаю, — сказал Рогозин.

— И я понимаю твои намеки. Да только ты не сравнивай.

— Вот именно, — сказал Рогозин. — И сравнивать невозможно.

— Да ты что в самом деле, — возмутился начальник штаба, — ты чего себе праздник портишь» [1] .

Поленов, получивший тяжёлое ранение в результате разведоперации, нуждается в срочной госпитализации. Он выполнил свой долг, в составе разведгруппы захватил немецкого офицера, однако руководство интересует только результат. Для доставки в штаб пленнённого Густава даже высылают персональный автомобиль, при этом дальнейшая судьба раненого Поленова начштаба совсем не интересует.

Поведение начштаба может быть оправдано тем, что общественные интересы выше интересов отдельной личности и, таким образом, находятся в рамках моральных норм. Однако писатель ясно даёт понять, что подобное поведение снимает с людей самоограничение и в результате приводит к простому извлечению выгоды из всего.

Всё произошедшее приводит к духовному развитию Рогозина. Невольно у комбата возникает к Ипатову чувство вины и ещё большей симпатии. Он лично доставил его в госпиталь и добился того, чтобы им немедленно занялись.

Таким образом, автор формирует новое понимание личности и её роли в истории и жизни отдельного человека. Верит в положительные перемены в человеческом характере в результате творческого процесса, который побуждает к нравственному самосовершенствованию.

Отдельного внимания заслуживает название рассказа, которое, подобно самому произведению является многоплановым и неоднозначным. Развёрнутого сюжета, связанного с непосредственным возвращением действующих героев, нет. Однако это действие пронизывает всю ткань художественного повествования. Возвращается с задания Ипатов, возвращается пленный немецкий офицер без попытки бегства, по факту возвращается Рогозин в расположение своей части, по форме он возвращается к привычному фронтовому укладу жизни после посещения штаба и госпиталя. У действующих лиц происходит возвращение к своему внутреннему духовному началу. Само обращение Д. Гранина к теме войны в рамках данного произведения является возвращением в прошлое, к тяжёлым фронтовым будням, от которых автор давно пытается отделить себя, но не может.

Список использованной литературы и источников

1. Гранин, Д. Возвращение / Д. Гранин // Звезда. – № 3. – 2017. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/3/vozvrashenie.html.

2. Гранин, Д. Страх / Д. Гранин. – СПб: БЛИЦ, 1997. – 344 с.

3. Гранин, Д. Во что я верю /Д. Гранин // Аргументы и Факты. – 2000. – № 37. – С. 3.

УДК 82.091

А. И. Гурдуз

АВТОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА: ФРАНКЕНШТЕЙН

В статье проанализированы основные тенденции трансформации франкенштейнианы начала XXI века, в частности, в репрезентативной для контекста драме Стюарта Битти «Я, Франкенштейн». Объяснена логика диффузных явлений в переосмыслении ключевого образа, показано расширение границ художественной валентности легендарно-мифологической структуры в фэнтезийном антураже.

Системное исследование составляющих метатекста интерпретаций легендарно-мифологических структур как одна из приоритетных задач современной литературной компаративистики проводится успешно, заметна положительная его динамика в славянском литературоведении двух последних десятилетий. Интенсивное пополнение кластеров соответствующего художественного корпуса, тенденции его внутреннего самоосмысления значительно осложняют процесс изучения, также ориентируя исследователей на большую последовательность работ, согласованность усилий, минимализацию субъективизма в работе и ликвидацию тематических лакун в ней. Среди ключевых по значимости и влиянию в литературно-художественном процессе XX–XXI вв. выделяется образ Франкенштейна из романа Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» 1818 г. Системные обращения к образу (уже как к «податливой метафоре» [1, с. 110]) свидетельствуют о постоянном интересе к нему; среди наиболее оригинальных интерпретаций XX в. следует назвать пьесу О. Ноулана и У. Лернинга «Франкенштейн, или Человек, ставший богом», романы Р. Майерза «Крест Франкенштейна», Б. Олдиса «Освобождённый Франкенштейн», серию книг Д. Глата «Легенда о Франкенштейне». В первые десятилетия XXI в. фиксируем ощутимую актуализацию соответствующей темы в литературе и кино, причём влияние последнего на искусство слова заметно усиливается. Заслуживают особого внимания в литературном корпусе III тысячеления фактически неисследованные романы Д. Кунца «Франкенштейн» (цикл), П. Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна», С. Х. О'Киф «Чудовище Франкенштейна», Э. Хэнд «Невеста Франкенштейна: Невеста Пандоры», С. Петручи «Тень Франкенштейна». Присоединяются в это время к десяткам киноверсий по мотивам книги М. Шелли (высокой степенью самобытности отмечены «Франкенштейн» и «Невеста Франкенштейна» Дж. Вайла, «Месть Франкенштейна» Т. Фишера, «Франкенштейн Мэри Шелли» К. Браны и др.), в частности, «Новый Франкенштейн» реж. М. Ниспела, «Армия Франкенштейна» Р. Раапхорста, «Виктор Франкенштейн» П. Макгигана, а также репрезентативная в аспекте отражения тенденций переосмысления легендарно-мифологического образа границы XX–XXI вв., по-разному оцениваемая критикой фэнтезийная драма С. Битти «Я, Франкенштейн».

Исследованность франкенштейнианы вообще недостаточна и фрагментарна и фактически не охватывает произведения XXI в. Скажем, в фундаментальных работах Т. Струковой [2] и А. Нямцу [3, с. 343–350] очерчены принципы переосмысления ключевого образа метатекста в ограниченном национальными и хронологическими границами ряду интерпретаций, при этом автор монографии 2007 г. констатирует «*необходимость углублённого осмысления функционально-семантических трансформаций франкенштейновского мотива в литературе XX в.*» [3, с. 343], не комментируя

новейшую часть соответствующего корпуса XXI в. Не учтены славянские художественные версии и так же ограничен прошлым веком анализ материалов по теме в монографиях С. Т. Хичкок [1], Б. Каррена [4] и др. В меньших по масштабу студиях преимущественно разрабатываются более локальные фрагменты франкенштейнианы – литературной [напр., 5; 6], кинематографической [7] или инвариант её ключевого образа (Н. Владимирова, Б. Напцок и др.), в частности, в русле общих литературоведческих вопросов (скажем, Л. Пикун, О. Козий). Чаще франкенштейновский мотив не артикулируется исследователями тем техногенного катастрофизма в художественном пространстве (в том числе – чернобыльской, фукусимской линий и пр.). Неохваченность в существующих работах репрезентативных произведений быстро дополняемой франкенштейнианы, органичных мировым тенденциям переосмысления традиционных структур и могущих влиять на логику интерпретаций своего тематического корпуса, заставляет говорить о неосвещённости механизмов соответствующих художественных трансформаций начала XXI в. Учитывая же взаимное влияние в обозначенном формате произведений литературы и кино [8, с. 50–51], можно утверждать необходимость комплексного изучения современных интерпретаций франкенштейнианы в разрезе диалога отмеченных сфер искусства.

Целью предлагаемой статьи является впервые осуществляемое определение основных тенденций трансформации франкенштейнианы начала XXI в., в частности, на примере репрезентативной для контекста драмы режиссера Стюарта Битти «Я, Франкенштейн» 2014 г. (США – Австралия). Принципиальным при этом становится освещение: а) логики диффузных явлений в переосмыслении ключевого образа соответствующего метатекста и б) расширения границ художественной валентности названной структуры в фэнтезийном антураже.

Амплитуда переосмысления образа и темы Франкенштейна в определённых моментах уступает диапазону интерпретаций ряда других образов авторской мифологии, отмечена видоизменением первично заложенной художественной идеи, в том числе, в силу специфичной двойственности тематического стержня [2, с. 3]. Если монстр Франкенштейна в романе М. Шелли и многих последующих интерпретациях мстит своему творцу за несчастное (одинокое) существование, то в версии С. Битти впоследствии это существо борется против сил зла за людей вообще. Важно, что от научно-фантастического жанра образ творения Франкенштейна уверенно переходит к фэнтезийному, при этом он уже вступает в прямые взаимоотношения с иррациональными воплощениями сил добра и зла: если в инвариантном произведении обращения монстра учёного к Богу носили риторический характер, то в интерпретации XXI в. эта метафорика переходит на новый символический уровень, опредмечивается. Традиционно глобально осмысливаемый во франкенштейниане вопрос «*кто я*?» дитя учёного уже в фэнтезийном пространстве С. Битти задаёт своеобразным медиаторам – воинам добра горгулиям.

В драме С. Битти творение Франкенштейна монстром назвать сложно, и факт номинации здесь акцентируется особо: от безымянного существа ряда предыдущих интерпретаций (оттеняет которые, скажем, «Франкенштейн: Мёртвый и живой» Д. Кунца) фигура главного героя перерастает в символизацию человека вообще (читай: нового человека XXI в.) – недаром королева ордена горгулий называет героя Адамом, подчёркивая его пол: «*он*», не «*оно*». Этим в драме также поддерживается связь с оригинальным романом М. Шелли, в котором Творение сравнивает себя с первочеловеком (схожий приём с «*Адамом*» обыгран в американском фантастическом телесериале «Звёздный крейсер „Галактика"» 2004 г.). Называнием героя актуализирован следующий принципиальный момент: встреча и спасение им женщины-учёного Терры осмысливается как обретение им своей пары, Евы (драма имеет открытый финал и содержит недвусмысленный намёк на взаимную симпатию

Адама и учёной). Вопрос Терры, не пришёл ли герой к ней просить создать ему женщину, как когда-то обещал Виктор Франкенштейн, не случаен: невеста монстра должна была быть одной с ним природы, но, борясь за людей и спасая их мир, Адам обретает душу (этот мотив заслуживает отдельного внимания), то есть теперь может быть любим обычной женщиной. Имена «*Адам*» и «*Терра*» в этом контексте сочетаются и символически: «*Терра*» семантически ориентирует на место в пространстве (горизонталь), тогда как «*Адам*» – на диалог эпох, прошлого и будущего (вертикаль); кроме прочего, это и метафорическое сочетание науки и фантастики.

Фактически объединяя в пару дитя Франкенштейна и обычную женщину, С. Битти касается ещё одной важной в литературно-художественном процессе XX–XXI вв. темы и острой социальной проблемы современности. Предложенная метафора предусматривает поливариантную трактовку: возможность произвольного конструирования человека (до уровня киборга) в лаборатории, а также обретение личностью счастья среди представителей не своего культурного плана (читай: полноправного вхождения в систему принятой социальной культуры элементов другой). Аналогичная последнему положению установка прочитывается в ряде современных анализируемому произведений: в «Восхождении Юпитер» реж. Л. і Л. Вачовськи 2015 г. (США – Австралия), корпусах вампириады [9, с. 66], минотаврианы [10 (I), с. 14], интерпретациях образа единорога [11, с. 108] и др.

Оригинальная конфигурация сюжета позволяет С. Битти актуализировать и проблему сыновней памяти, удачно подчёркнутую, опять-таки, именем героя: Адам-Франкенштейн несёт ответственность как за поступки своего прямого творца Виктора, так и за праотца человечества в целом.

Когда в ранних трактовках франкенштейнианы говорится абстрактно (наделённое способностью высоких переживаний существо не может не иметь души), то в версии С. Битти одухотворенность Адама-Франкенштейна доказана и буквально – в игровом порядке. Факт одухотворенности Адама-Франкенштейна (и, например, гарпий – воинов добра), то, что он предстаёт в американо-австралийской драме, в том числе, в ипостаси собственно культурного героя, бессмертного защитника человеческой цивилизации и христианских ценностей, подтверждает высокую художественную валентность этого образа. Кроме прочего, такая интерпретация противоречит сформированной традиции переосмысления фигуры Франкенштейна во II пол. XX – начале XXI вв.: вспомним фразу Дж. Байрона из романа Б. Олдиса «Освобождённый Франкенштейн» 1973 г. «*…нас ожидает мир, кишащий чудовищами Франкенштейна…*» [12, с. 115], получившую продолжение в романе Д. Кунца «Франкенштейн: Мёртвый и живой» 2009 г., где учёный мечтает с помощью своих «*Новых людей*» создать «*...Миллионлетний Рейх, сначала на Земле, а затем на всех планетах Вселенной*» [13, с. 67] (к слову, Б. Олдис проводит параллель «Франкенштейн – Эдип» [12, с. 80]). Очерченный тип трактовки главного героя драмы «Я, Франкенштейн» органичен общей тенденции реинтерпретаций легендарно-мифологического образа в литературе II пол. XX–XXI вв. – корпуса, где вампиры религиозны, а люди созданы ими либо хотят быть ими [9, с. 68–71]; где одухотворённый Минотавр сочетает характеристики образов Робинзона и Агасфера или Христа, Прометея и пр.; где существуют цивилизации минотавров [10 (II), с. 55] и (антроморфизованных) единорогов и т. д. [11, с. 108–109]. Косвенно выдержана в работе С. Битти и указываемая нами тенденция деформации положительных типов легендарно-мифологических образов: в частности, обыгрывание в романе англичанки 1818 г. библейского контекста развито в драме 2014 г. комментарием об ангельском патронате над орденом горгулий (кстати, королева последних наделена отрицательными чертами: способна обманывать).

Одновременно в анализируемом случае можем говорить и об опосредованной художественной валентности образа Адама-Франкенштейна – о его способности инсталлироваться в систему образов «посторонних» сюжетов и мотивов. Так, в драме

С. Битти персонаж Адам – элемент, привнесённый в картину городского (парижского) фэнтезийного мира начала XXI в., где малочисленные горгульи противостоят силам зла; франкенштейновская линия в её традиционном понимании (с идеей ответственности за свои поступки перед будущим) здесь проходит как дополнительная, но фигура самого Адама-воина центральна: в результате он становится катализатором противостояния сил добра и зла и фактически возглавляет финальную на определённом этапе битву за добро. Подобный приём сталкивания двух мифологических миров представлен, скажем, в «Освобождённом Франкенштейне» Б. Олдиса, где Джозеф Боденленд из будущего (XXI в.) попадает в XIX в. и воспринимает эту эпоху как мифологичную, сам в ней также воспринятый как мифологизированная фигура [12, с. 119].

Убийство Адамом принца демонов – символическое указание и на победу героем тёмного начала в себе; так С. Битти наследует заложенный в тексте М. Шелли принцип раздвоения героя, недаром в главе VII её романа Виктору Франкенштейну Создание кажется его собственным злым началом, вампиром (более выразительно такое раздвоение продемонстрировано в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона 1886 г.). В оригинальном тексте писательницы творение учёного в отчаянии сравнивало себя с Сатаной («*У Сатаны были побратимы-демоны; в их глазах он был прекрасен. А я одинок и всем ненавистен*» [14, с. 130]), и в работе С. Битти Адам, одинокий в жестоком мире (но в результате встретив пару), встретился с воплощениями сил зла, представ их противоположностью. Не является случайностью подчёркивание творением Франкенштейна в драме 2014 г. факта равной дистанцированности его от сил добра, зла либо от людей – это также органично вписывается в популярную в литературно-художественном контексте середины XX – начала XXI вв. парадигму «добро – переменная – зло» [15, с. 64] и противоречит, например, христианскому канону.

Примеры опосредованной художественной валентности легендарно-мифологических образов видим преимущественно в произведениях середины XX–XXI вв.: в анализируемом контексте это американские «Франкенштейн встречает человека-волка» реж. Р. В. Нилла 1943 г. и «Ван Хельсинг» реж. С. Соммерса 2004 г., японский «Франкенштейн против Барагона» реж. И. Хонды 1965 г., а также синонимичные здесь роман «Шерлок Холмс против Дракулы» Д. С. Девиса 1995 г., фантастические американские цикл «Мстители» и боевик «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» реж. З. Снайдера 2016 г. и др. Думается, популярность произведений с такими комбинациями систем персонажей свидетельствует об определённом кризисе художественного, а значит, и социального сознания, когда очередные фигуры супергероев (или осовремененные в соответствующей аранжировке образы классических героев) либо монстров уже не вызывают у аудитории надлежащей заинтересованности, и повысить градус внимания к ним авторы стараются за счёт своеобразного сведения на одной сцене функционально соотносимых или различных по нравственной направленности поступков персонажей. Названная «усталость» образов (и аудитории от них) может приводить к постепенному нарушению системности художественного обращения к ним (либо к «*инфляции образа*» [7, с. 201]), а в результате – к их «*пассивности*» [3, с. 34].

Стремление Виктора Франкенштейна из произведения М. Шелли разомкнуть объятья смерти ожидаемо осмысливается в драме С. Битти в мистическом ключе и гротескно повторяется в попытках демонов оживлять тела умерших, опираясь на научные знания (в данном случае страх человечества, связанный с образом творения Франкенштейна [4, с. 168], объединён со страхом перед демоническим; в результате подчёркивается ситуативная синонимия этих явлений). В то же время фэнтезийная канва картины 2014 г. нивелирует фигуру человека как определяющего

ход истории и ответственного за него: представители человечества выведены в фильме отстранёнными от созерцания борьбы сил добра и зла и могут только ощущать её результаты на себе, быть руководимыми. Скажем, доктор Терра, ничего не подозревая, работает в финансируемой демонами лаборатории, находящейся в центре Парижа, как и Собор Парижской Богоматери – по фильму, база ордена горгулий. Сама французская столица предстаёт в работе С. Битти словно в двух плоскостях: реалистической и ирреалистичной, что также соответствует фэнтезийным канонам (аналогичная двойственность Львова изображена в романе Дары Корний и Талы Владмировой «Крылья цвета облаков», Москвы – в цикле С. Лукьяненко «Дозоры» и т. д.).

Как видно, высокая художественная валентность франкенштейнианы обеспечивает ей расширение интерпретационных горизонтов в XXI в., чему способствует, в частности, уверенное введение темы и мотива в фэнтезийное пространство. Перспективность исследования новых акцентов и тематических сочетаний в произведениях данного литературного корпуса XXI в. несомненна.

Список использованной литературы и источников

1. Hitchcock, S. T. Frankenstein: A Cultural History / Susan Tyler Hitchcock. – New York, N. Y. : W. W. Norton, 2007. – 392 p.
2. Струкова, Т.Г. Мери Шелли, или Незнакомая знаменитость / Т. Г. Струкова. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 2001. – 200 с.
3. Нямцу, А. Миф. Легенда. Литература : (теоретические аспекты функционирования) / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
4. Curran, B. Frankenstein & other man-made monsters / Bob Curran. – New York, N. Y. : The Rosen Publishing Group, Inc., 2014. – 187 p.
5. Гурдуз, А. І. Образ і комплекс Франкенштейна в романах Брайана Олдісса і Юрія Смолича / А. І. Гурдуз, К. І. Здоренко // Актуальні проблеми слов’янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. – Київ : Освіта України, 2008. – Вип. XIX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 129–135.
6. Гурдуз, А. І. Шляхи Франкенштейна: творчий діалог Брайана Олдісса – Мері Шеллі / А. І. Гурдуз, К. І. Здоренко // Новітня філологія. – Миколаїв : Вид-во Миколаїв. держ. гуманіт. ун-ту ім. Петра Могили, 2007. – № 7. – С. 138–145.
7. Бережной, С. Отягощённые злом : [ст. в 3 ч.] [Электронный ресурс] / Сергей Бережной // Звёздная дорога. – 2003. – № 1–3. – Режим доступа : http://barros.rusf.ru/article200.html – 202.html.
8. Дубініна, О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження / О. Дубініна // Слово і Час. – Київ, 2016. – № 2. – С. 40–53.
9. Гурдуз, А. І. Літературно-мистецька вампіріада другої половини XX – першого десятиліття XXI століть: інтрига переосмислення / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – Миколаїв, 2013. – Вип. 4.12 (96). – С. 64–72.
10. Гурдуз, А. І. Літературна мінотавріана XX – початку XXI ст. / А. І. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. – Київ, 2009. – № 1 (ч. I). – С. 13–17; № 6 (ч. II). – С. 51–56.
11. Гурдуз, А. І. Амплітуда переосмислення образу єдинорога в літературі XX – першого десятиліття XXI ст. / А. І. Гурдуз // Новітня філологія. – Миколаїв : Вид-во Чорномор. держ. ун-ту ім. Петра Могили, 2010. – № 37. – С. 99–115.
12. Олдис, Б. Освобождённый Франкенштейн : роман / Б. Олдис ; [пер. с англ. В. Лапицкого]. – СПб. : Амфора, 2000. – 248 с.
13. Кунц, Д. Франкенштейн: Мёртвый и живой : роман / Дин Кунц ; [пер. с англ. В. Вебера]. – М. : Эксмо, 2009. – 256 с.
14. Shelley, M. Frankenstein or The Modern Prometheus / Mary Shelley ; introd. by W. Lesser. – London : D. Campbell Publishers, 1992. – XXXIII; 231 p.
15. Гурдуз, А. І. Постійність рухливого: ізоморфізм ключових традиційних образів і мотивів у літературі / А. І. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. – Київ, 2009. – № 12. – С. 63–64.

УДК 811.161.3'37'271

А. Д. Дакукін

КАНЦЭПТ: СУТНАСЦЬ ПАНЯЦЦЯ

У артыкуле разглядаецца змест паняцця *канцэпт* як аднаго з найбольш папулярных у сучаснай навуцы. Аналізуюцца падыходы розных даследчыкаў (С. Аскольдава, Д. Ліхачова, Ю. Сцяпанава і інш.) да яго вывучэння. Даводзіцца думка, што канцэпт сумяшчае ў сабе культурны і лінгвістычны складнікі, прычым навуковае асэнсаванне кожнага з гэтых кампанентаў адбываецца нераўнамерна. Звяртаецца ўвага на характэрныя прыкметы, пры дапамозе якіх адбываецца размежаванне лінгвакультурных адзінак і звычайных слоў.

Пачынаючы з другой паловы мінулага стагоддзя характар навуковых даследаванняў пачынае набываць антрапацэнтрычную скіраванасць, галоўным аб'ектам вывучэння становіцца чалавек і яго месца ў акаляючай рэчаіснасці. Не выключэннем з'яўляецца і гуманітарная сфера, дзе актыўна развіваюцца такія дысцыпліны, як сацыялінгвістыка, семіётыка, лінгвакультуралогія, псіхалінгвістыка і інш. Адным з важнейшых тэрмінаў, якія яны выкарыстоўваюць, з'яўляецца канцэпт. Разгледзім яго сутнасць больш падрабязна.

Акаляючы нас свет складаецца са з'яў, якія фіксуюцца ва ўсіх мовах, – універсалій. Нягледзячы на тое, што ўніверсаліі з'яўляюцца аднолькавымі, іх асэнсаванне па-рознаму адбываецца кожным народам і асобнымі людзьмі. У выніку гэтага ствараецца карціна свету – "цэнтральнае паняцце канцэпцыі чалавека, якое выражае спецыфіку яго існавання, уяўляе сабой цэласны глабальны вобраз свету, што з'яўляецца вынікам усяго духоўнага жыцця чалавека" [1, с. 391]. Навакольныя рэаліі паступова замацоўваюцца за пэўнай сукупнасцю знакаў, рэалізуючыся тым самым у мове. Але адначасова захоўваецца і іх сувязь з экстралінгвістычнымі фактарамі. Якраз для абазначэння сродкаў сувязі мовы і культурна-гістарычных набыткаў пэўнага народа быў уведзены тэрмін *канцэпт.*

Разуменне сутнасці канцэпту яшчэ пакуль дакладна не вызначана і значна адрозніваецца ў даследчыкаў (дарэчы, як і назва для дадзенага паняцця). Таксама размяжоўваецца канцэпт у логіцы і канцэпт у культуралогіі. Па-другое, тэарэтычных беларускіх прац па канцэптах на сённяшні дзень вельмі мала, таму мы мусім звяртацца да рускамоўных крыніц.

Адным з пачынальнікаў даследавання канцэптаў лічыцца С. Аскольдаў (Аляксееў). Філосаф тлумачыць дадзеныя адзінкі, абапіраючыся на выконваемую імі функцыю замяшчэння: "Канцэпт ёсць мысленчае ўтварэнне, якое замяшчае нам у працэсе думкі няпэўнае мноства прадметаў аднаго і таго ж роду" [2]. Была выказана таксама думка, што канцэпту папярэднічае паняцце – "пункт погляду на тую ці іншую множнасць уяўленняў і затым гатоўнасць да іх мысленчай апрацоўкі з гэтага пункту гледжання" [2]. І менавіта на аснове паняццяў ствараюцца далей замяшчальнікі-канцэпты.

Меркаванне С. Аскольдава падтрымаў Д. Ліхачоў, сцвярджаючы таксама важнасць функцыі замяшчэння. Аднак навуковец даводзіць думку, што канцэпт варта вызначаць не толькі для асобнага слова, а нават для ўсіх яго слоўнікавых значэнняў. Пры тлумачэнні сутнасці згаданага паняцця Д. Ліхачоў праводзіць паралелі з матэматыкай: "Прапаную лічыць канцэпт свайго роду «алгебраічным» выяўленнем значэння («алгебраічным выяўленнем» альбо «алгебраічным абазначэннем»), якім мы аперыруем у сваім пісьмовым і вусным маўленні, бо ахапіць значэнне ва ўсёй яго складанасці чалавек проста не паспявае, іншы раз не можа, а часам па-свойму інтэрпрэтуе яго (у залежнасці ад сваёй адукацыі, асабістага вопыту, прыналежнасці да пэўнага асяроддзя, прафесіі і г. д.)" [3]. Як бачна, канцэпт не ўзнікае проста

са слоўнікавага значэння нейкага слова, але і абумоўліваецца культурным узроўнем і дасведчанасцю чалавека.

У малаадукаванай і абмежаванай асобы патэнцыі рэалізацыі канцэптаў будуць бедныя, звужаныя, а ў чалавека з багатым культурным вопытам, наадварот, больш шырокія і багатыя. Аднак асноўную інфармацыю, змешчаную ў канцэпце, здольны зразумець кожны, бо яна залежыць таксама і ад кантэксту: "Канцэпты, з'яўляючыся «пасланнямі» (message), могуць па-рознаму ўспрымацца адрасатамі. Праўда, кантэкст, у якім даходзіць да адрасата канцэпт, абмяжоўвае гэтыя магчымасці, што надзвычай важна ў навуцы і ў паэзіі асабліва. Канцэпты, будучы ў асноўным ўсеагульнымі, адначасова змяшчаюць у сабе мноства магчымых адхіленняў і дапаўненняў, але ў межах кантэксту. Канцэпт знаходзіцца паміж багатымі магчымасцямі, якія ўзнікаюць на аснове яго «замяшчальнай функцыі», і абмежаваннямі, якія вызначаюцца кантэкстам" [3]. Заўважым, што канцэпт часта адлюстроўвае не толькі рэальныя з'явы, але і тыя, якіх няма ў рэчаіснасці, абстрактныя (найбольш яскравы прыклад – прэцэдэнтныя імёны літаратурных герояў).

Д. Ліхачоў асноўную ўвагу скіроўвае на слова, яго лексічныя значэнні (прамое і пераноснае); культурны складнік у канцэпце з'яўляецца для даследчыка другасным. Такі падыход характэрны для большасці сучасных лінгвістычных прац аб канцэптах.

Адрозны ад папярэдняга спосаб тлумачэння абраў Ю. Сцяпанаў. Паводле меркавання навукоўца, канцэпт ёсць "згустак культуры ў свядомасці чалавека; тое, у выглядзе чаго культура ўваходзіць у ментальны свет чалавека" [4, с. 40]. Адначасова гэта і тое, пры дапамозе чаго чалавек звязаны з культурай, нават уплывае на яе.

Ю. Сцяпанавым распрацавана наступная схема аналізу канцэптаў:

1) этымалогія слова;
2) ранняя еўрапейская гісторыя;
3) руская гісторыя;
4) сённяшні дзень, а таксама сувязі паміж гэтымі часткамі [4, с. 8].

Як бачна, слова тут таксама займае важнае месца, аднак асноўная ўвага скіравана на гісторыю і культуру.

Навуковец прыводзіць і этымалогію самога тэрміна *канцэпт*. Гэта калька з лацінскага conceptus 'паняцце'. Зрэдку словы *канцэпт* і *паняцце* могуць з'ўляцца сінонімамі, аднак зараз іх прынята размяжоўваць, бо "канцэпт і паняцце – тэрміны розных навук; другое ўжываецца галоўным чынам у логіцы і філасофіі, тады як першае, канцэпт, з'яўляецца тэрмінам ў адной галіне логікі – у матэматычнай логіцы, а ў апошні час замацавалася таксама ў навуцы аб культуры, у культуралогіі" [4, с. 40]. Зыходзячы з прыведзеных адрозненняў, паняцце можна атаясамліваць са значэннем слова (пад значэннем Ю. Сцяпанаў разумее той прадмет ці прадметы, да якіх правільна, у адпаведнасці з нормамі мовы ўжыта слова), а канцэпт – атаясамліваць з сэнсам слова.

Важную ролю псіхалогіі, пазнавальных працэсаў і мыслення ў стварэнні канцэптаў падкрэслівае А. Кубракова, сцвярджаючы, што "канцэпт – тэрмін, які служыць для тлумачэння ментальных або псіхічных рэсурсаў нашай свядомасці і той інфармацыйнай структуры, што адлюстроўвае веды і вопыт чалавека. Канцэпт – гэта аператыўная, змястоўная адзінка памяці, ментальнага лексікону, канцэптуальнай сістэмы і мовы мозгу (lingua mentalis), усёй карціны свету, адлюстраванай у чалавечай псіхіцы" [5]. Гэта тое, як мы ўспрымаем і асэнсоўваем акаляючую рэчаіснасць, ствараючы ўласную карціну свету. Заўважым, што дадзены падыход тлумачэння канцэптаў таксама, як і падыход Д. Ліхачова, абапіраецца ў першую чаргу на іх лінгвістычны бок, рэпрэзэнтацыю ў мове.

Як бачна, кожны даследчык імкнецца даць сваю дэфініцыю тэрміна *канцэпт.* Паяднаць моўны і культуралагічны падыходы паспрабаваў А. Шчукін у "Лінгвадыдактычным энцыклапедычным слоўніку", дзе канцэпту даецца наступнае азначэнне:

“1. *У логіцы*. Змест паняцця. 2. *У культуралогіі*. Нацыянальна-маркіраваны вобраз культуры, што мае моўнае выражэнне ў выглядзе слова, словазлучэння, сказа і перадае пэўны лінгвакультуралагічны змест, які з’яўляецца істотным для разумення нацыянальных асаблівасцей носьбітаў мовы. Канцэпт фарміруе моўную карціну свету дадзенага народа …” [1, с. 125].

Варта адзначыць, што няма дакладнага тлумачэння таго, што можна назваць канцэптам, а што – не. Найбольш часта навукоўцы звяртаюць увагу на тое, што канцэптуальная лексема павінна абавязкова змяшчаць інфармацыю аб рэчаіснасці, якая рэпрэзентуецца ў мове. Аднак інфармацыя гэтая мусіць быць звязаная з менталітэтам і гістарычнымі набыткамі народа, уяўляць пэўны культурны код. Няма яснасці і ў тым, што з’яўляецца асновай канцэпту – паняцце ці вобраз. Упэўнена можна сцвярджаць, што канцэптуальным можна палічыць той вобраз, які звязаны з мастацкім асэнсаваннем свету чалавекам. Вось, напрыклад, як вызначае В. Рагойша літаратурны вобраз: гэта “асобы спосаб эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме з дапамогай маўлення…” [6, с. 125]. І. Шаўлякова-Барзенка заўважае, што кожны канцэпт утрымлівае пэўныя інварыянтныя прыкметы (у якасці іх называюцца *ментальная прырода*, *моўнае выражэнне, сацыякультурная абумоўленасць*) і адмысловую структуру, якая складаецца з трох элементаў – *паняційнага, вобразнага* і *каштоўнаснага* [7, с. 153]. Менавіта на іх аснове можна даведацца, канцэпт перад намі ці проста слова, якое не мае лінгвакультурнай нагрузкі.

Згадаем таксама і тэрмін *канцэптасфера*, які шырока ўжываецца ў сучаснай навуцы. Уведзены ён быў Д. Ліхачовым па аналогіі з тэрмінамі наасфера, біясфера і інш. У. Вярнадскага. Канцэптасфера – гэта сукупнасць усіх тых канцэптаў, якія маюцца ў мове народа ці асобнага чалавека. Сам Д. Ліхачоў адзначае наступнае: “Патэнцыі, якія адкрываюцца ў слоўнікавым запасе асобнага чалавека, як і ўсёй мовы ў цэлым, мы можам называць канцэптасферамі” [3]. На думку даследчыка, варыянтаў канцэптасферы нацыянальнай мовы існуе вельмі багата, бо, як ужо згадвалася, чым багацейшы культурны вопыт чалавека, тым багацейшая і рэалізацыя канцэптаў. Канцэптасферы могуць уплываць адна на адну, спалучацца (напрыклад, канцэптасфера асобнага чалавека, канцэптасфера сям’і, канцэптасфера пэўнай прафесіі ці адукацыі, якія ўсе ўваходзяць у канцэптасферу мовы). Кожная з канцэптуальных сфер адначасова звужае і пашырае суседнія. Паводле меркавання навукоўца, канцэпты можна вылучаць для асобнага слова, кожнага з яго слоўнікавых значэнняў, нават для фразеалагізмаў і прэцэдэнтных імён – і ўсё яны будуць з’яўляцца складнікамі канцэптасферы.

Слоўнікавы склад мовы Д. Ліхачоў падзяляе на чатыры ўзроўні:

1) сам слоўнікавы запас, куды ўключаюцца таксама фразеалагізмы;

2) значэнні слоў, якія падаюцца слоўнікамі;

3) канцэпты – падстаноўкі значэнняў, схаваныя ў тэксце “замяшчальнікі”, “патэнцыі” значэнняў, што робяць больш лёгкім працэс зносінаў і цесна звязаныя з чалавекам, а таксама яго нацыянальным, культурным, прафесіянальным, узроставым і іншым вопытам;

4) канцэпты асобных значэнняў слоў, якія залежаць адзін ад аднаго, складаюць пэўныя цэласнасці і якія можна ўжо назваць канцэптасферай [3].

Названыя ўзроўні адрозніваюцца па сваёй стабільнасці, нязменнасці. Першы ўзровень з’яўляецца самым трывалым, другі – менш стабільны, бо значэнне заўсёды трэба разглядаць з улікам таго ці іншага ўжывання слова. Даволі зменлівы слой канцэптаў, бо цалкам залежыць ад носьбіта мовы. Але, нягледзячы на невялікую стабільнасць, якраз канцэпты кожнага чалавека складаюць канцэптасферу нацыянальнай мовы, якую Д. Ліхачоў называе таксама канцэптасферай усёй нацыянальнай культуры.

Падобнае меркаванне аб магчымасці канцэптаў па-рознаму ўсведамляцца людзьмі ў залежнасці ад прафесіі, адукацыіі і інш. знаходзім і ў Ю. Сцяпанава. Навуковец у кожным канцэпце вызначае тры слаі, кожны з якіх па-свойму адчуваецца і ўспрымаецца:

1) асноўная, актуальная прыкмета;

2) дадатковая ці некалькі дадатковых прыкмет, якія ўжо не з’яўляюцца актуальнымі (іх можна назваць пасіўнымі, гістарычнымі);

3) унутраная форма, якая ўвогуле не ўсведамляецца, але захаваная ў вонкавай, слоўнай форме.

Такая складаная структура канцэпту абумоўлена тым, што яна адначасова змяшчае этымалогію, гісторыю, ацэнкі, асацыяцыі – усё тое, што дазваляе казаць пра гэту адзінку як складнік культуры. Даследчык падкрэслівае, што ў канцэпце маецца ядро – асноўная інфармацыя, зразумелая кожнаму, да якой далей дадаюцца асацыяцыі асобнага чалавека. Не кожны, аднак, можа зразумець канцэпт дастаткова поўна з тае прычыны, што “канцэпты існуюць па-рознаму ў розных сваіх слаях, і ў гэтых слаях яны па-рознаму рэальныя для людзей дадзенай культуры” [4, с. 45]. Найлепш успрымаецца першы слой, дзе змешчана актуальная асноўная інфармацыя, найбольш важная ў працэсе камунікацыі. Мы можам з поўным правам казаць, што гаворка таксама ідзе пра канцэптасферу, хаця сам Ю. Сцяпанаў гэты тэрмін не ўжывае.

Такім чынам, паняцце канцэпту з’яўляецца адным з найбольш цікавых пытанняў сучаснай навуковай думкі. Існуе вялікае мноства тлумачэнняў сутнасці дадзенай адзінкі, спосабаў яе разумення і класіфікацыі. Найчасцей канцэпт усведамляецца як пэўны код культуры, што рэалізаваны ў мове. Аднак увага навукоўцаў пры даследаванні канцэптаў скіроўваецца больш ці то на іх моўнае афармленне, ці то на культурны складнік, з чым і звязана наяўнасць розных падыходаў да інтэрпрэтацыі гэтага паняцця.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Щукин, А. Н. Лингводидактический энциклопедический словарь: более 2000 единиц / А. Н. Щукин. – Москва: Астрель; АСТ; Хранитель, 2008. – 746 с.

2. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Раздел III. Концепт и концептосфера [Электронны рэсурс]: 2017. – Рэжым доступу: http://ucheb.lunn.ru/old/Departments/Foreign_literature/Kultura_MK_III.htm. – Дата доступу: 18.07.2017.

3. Лихачёв, Д. Концептосфера русского языка / Д. Лихачёв // Библиотека Гумер – литературоведение [Электронны рэсурс]: 2017. – Рэжым доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/koncept.php. – Дата доступу: 04.08.2017.

4. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.

5. Кубрякова, Е. С. Концепт. Концептуальная система или структура / Е. С. Кубрякова // Раздел III. Концепт и концептосфера [Электронны рэсурс]: 2017. – Рэжым доступу: http://ucheb.lunn.ru/old/Departments/Foreign_literature/Kultura_MK_III.htm. – Дата доступу: 18.07.2017.

6. Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск: Народная асвета. – 2009. – 303 с.

7. Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Канцэптавая тапаграфія найноўшай беларускай літаратуры / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2017. – № 1 (100). – С. 151–155.

УДК 821.161.3

Т. С. Загорцава

ЭВАЛЮЦЫЯ БЕЛАРУСКАЙ ДЗІЦЯЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Артыкул прысвечаны разгляду асноўных этапаў развіцця і станаўлення беларускай дзіцячай літаратуры, пачынаючы з фальклору, зараджэння пісьменнасці на беларускіх землях і да нашага часу. Эвалюцыя сучаснай дзіцячай літаратуры мае наступныя адметнасці: пазбаўленне ад схематызму, тэматычнае абнаўленне, выкарыстанне фальклорных набыткаў, скіраванасць на навучальна-выхаваўчы працэс.

Дзіцячая літаратура – гэта “спецыфічны род мастацтва” [1, с. 3]. Адметнасць такой літаратуры абумоўлена асаблівасцямі дзіцячага ўспрымання навакольнай рэчаіснасці. Літаратура для дзяцей складаецца са шматлікіх твораў, разнастайных паводле жанраў і форм. Л. Алейнік звярнула ўвагу на наступнае: “Нягледзячы на тое, што дашкольнікі і вучні малодшых класаў вылучаюцца пазнавальнай актыўнасцю і імкненнем да набыцця новага жыццёвага досведу, прага да цудаў застаецца дамінуючай у дзіцячай свядомасці” [2, с. 130].

Літаратура для дзяцей – не толькі пазнанне акаляючага асяроддзя, але і сродак фарміравання зносін дзіцяці са светам. Па словах А. Трафімчыка, “дзіцячая літаратура павінна быць перш за ўсё літаратурай, а потым ужо дзіцячай” [3, с. 6].

Галоўная адметнасць, якая дае магчымасць вылучаць дзіцячую літаратуру ў самастойны від мастацтва, на думку Ф. Сеціна, гэта “арганічнае зліццё законаў мастацтва і педагагічных патрабаванняў” [4, с. 21].

Літаратура для дзяцей прайшла працяглы і складаны працэс свайго развіцця. Значны ўплыў на творы для дзяцей аказала вусная народная творчасць. Вуснапаэтычныя творы ва ўсіх сваіх жанрах развіваюць фантазію дзяцей, спрыяюць фарміраванню пачуцця патрыятызму, станоўчага ідэалу. Фальклор з’яўляецца непасрэдным папярэднікам дзіцячай літаратуры.

Як адзначае даследчык фальклору В. Анікін, “акрамя твораў, складзеных спецыяльна для дзяцей, у дзіцячы фальклор некалькі пазней увайшлі тыя вуснапаэтычныя творы, якія страцілі значэнне ў жыцці дарослых і перайшлі да дзяцей (многія казкі, песні, заклічкі) [5, с. 13]. У дзіцячым фальклоры яскрава акрэслены асноўныя адметнасці літаратуры для дзяцей. Адна з самых галоўных – улік узросту дзяцей. Уменне дзіцячага пісьменніка ўлічыць узрост дзіцяці, сведчыць пра яго майстэрства. Вядомы псіхолаг М. Мухіна адзначае, што, “слухаючы казкі і гісторыі, якія чытае настаўнік, успрымаючы з’явы прыроды, разглядаючы ілюстрацыі да кніжак і арыентуючыся на эмацыйныя адносіны настаўніка да таго, што разбіраецца на ўроку, дзіця засвойвае не толькі інфармацыю, але і яе ацэнку дарослым” [6, с. 51].

Фальклорныя творы фарміруюць ў дзяцей асацыятыўнае і вобразнае мысленне. Менавіта гэтыя творы адыгрываюць выключнае значэнне ў станаўленні і фарміраванні дзіцячай свядомасці, праецыруюць эмацыйны фон адносін з рэальнымі людзьмі. У гэтым аспекце фальклор – выхаваўчы скарб, якім павінны карыстацца бацькі, настаўнікі, выхавацелі.

Такім чынам, фальклор з’яўляецца непасрэдным папярэднікам дзіцячай літаратуры. Вуснапаэтычныя творы ва ўсіх сваіх жанрах развіваюць фантазію дзяцей, спрыяюць фарміраванню пачуцця патрыятызму, станоўчага ідэалу.

На выключнае значэнне кніг у выхаванні дзяцей звярнула ўвагу знакамітая пісьменніца А. Васілевіч: “Мастацкае слова мае асаблівасць хваляваць душу дзіцяці, адкрываць перад ім таямніцы свету. Няхай кожны з нас успомніць тое, ні з чым не параўнальнае свята, якое прынесла яму першая кніжка. Следам за ёю з’явілася другая, трэцяя. І якім дзівосным зрабіўся свет, колькі загадак загадалі і адгадалі нам кніжныя старонкі! Якія струны абудзілі яны ў некранутай дзіцячай душы і які сугучны водгук выклікалі ў ёй” [7, с. 11].

Адна з адметнасцей дзіцячай літаратуры – яе сувязь з педагогікай і псіхалогіяй. В. Вітка падкрэсліваў, што “не можа быць дзіцячым піьсменнікам аўтар, які ў самой душы сваёй не з’яўляецца педагогам” [цыт. па: 1, с. 27]. Хвалюючыя словы пра прызванне і абавязак дзіцячага пісьменніка выказала А. Васілевіч: “Дзіцячы пісьменнік… Яму патрэбна сапраўдная адвага і, несумненна, вялікі талент. Перад усім светам пацвердзіць: “Я пішу для дзяцей і тым самым бяру на сябе адказнасць быць іх настаўнікам і правадніком у Краіну Нязведанага”. Праваднікам! А хто не ведае, як многа патрабуецца ад праваднікa?” [8, с. 22].

Варта адзначыць, што дзіцячая літаратура пачала развівацца ў час прыняцця хрысціянства. Пісьменнасць на нашых землях з’явілася ў першай палове X ст. Першымі творамі, з якімі знаёміліся дзеці, былі перакладныя – Евангелле, Псалтыр і Апостал.

У выхаваўчых мэтах для дзіцячага чытання выкарыстоўваліся творы арыгінальнага зместу: жыціі Феадосія Пячэрскага, Барыса і Глеба, Еўфрасінні Полацкай, Аўрамія Смаленскага. Выхаваўчае значэнне для дзіцячага ўспрымання мела “Хаджэнне ў Царград і Іерусалім” Ігната Смаляніна. У творы пададзены звесткі пра жыццё і быт іншых народаў.

Сімяон Полацкі – той, хто адкрыў першыя старонкі дзіцячай паэзіі. І гэтаму паспрыяла яго актыўная педагагічная дзейнасць.

Як адзначае Т. Пятроўская, “дзіцячая літаратура сілкуе розум і ўяўленне дзіцяці, адчыняючы яму новыя сусветы, выявы і мадэлі паводзін, з’яўляючыся магутным сродкам духоўнага развіцця асобы” [9, с. 96].

У беларускай літаратуры XIX ст. наступае новы этап яе развіцця, які вылучае сабой два перыяды: дарэформенны (да рэформ 1861 г.) і паслярэформенны.

З’яўленне кожнага твора беларускай літаратуры ў пачатку XIX ст. – сапраўдная з’ява. Каб пазбегнуць праследаванняў, беларускія паэты пісалі па-польску. Адным з такіх актыўных дзеячаў быў Уладзіслаў Сыракомля, які змагаўся супраць прыгонніцтва, абараняў мову беларускага народа, пісаў творы ў тым ліку для дзяцей. Таксама для дзяцей пісалі Францішак Багушэвіч, Янка Лучына, Адам Гурыновіч, Ядвігін Ш, Карусь Каганец. Яны закладалі асновы беларускай дзіцячай літаратуры – гуманістычнай, дэмакратычнай, цесна паяднанай з традыцыямі фальклору.

У жанры “фэнтэзі” напісаны “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” Яна Баршчэўскага, што прываблівае беларускамоўных юнакоў і дзяўчат не менш, чым замежныя аўтары.

На пачатку XX ст. беларуская дзіцячая літаратура развіваецца ў рэчышчы адраджэнскага руху: была знята забарона з друкаванага беларускамоўнага слова, у літаратуру прыйшла плеяда новых пісьменнікаў са сваімі поглядамі і ідэямі. У гэты час узнікаюць розныя таварыствы, гурткі, калектывы і школы.

Важную ролю ў развіцці беларускай дзіцячай літаратуры адыграў перыядычны друк, з’яўленне беларускамоўных перыядычных выданняў (газеты “Наша доля”, “Наша ніва”, месячнік “Саха”). Нягледзячы на гэта, усё роўна на пачатку XX стагоддзя адчуваўся недахоп літаратуры на роднай мове. Па гэтай прычыне з цягам часу было дазволена выданне беларускамоўнага месячніка для дзяцей “Лучынка”, актыўным удзельнікам якога была Цётка. Сваімі творамі Цётка заклікала моладзь любіць і шанаваць мову, сваю Радзіму, адносіцца з павагай да ўсяго жывога. Але, на жаль, “Лучынка” праіснавала нядоўга: выйшла толькі шэсць нумароў.

У 1906 годзе суполка “Загляне сонца і ў наша аконца” выпусціла ў свет “Беларускі лемантар, або Першую навуку чытання”, у якім даюцца парады, як трэба вучыць дзяцей, звяртаючы ўвагу на правілы арфаграфіі, фанетыкі і сінтаксісу. У зборніку змешчаны таксама народныя апавяданні, казкі, прымаўкі, песні, якія былі апрацаваны Цёткай для больш паўнавартаснага ўспрымання дзецьмі.

У 1921–1922 выходзіў беларускамоўны часопіс “Зоркі”. У гэтым выданні перавага аддавалася фальклорным жанрам: казкам, дзіцячым песням, загадкам, замалёўкам.

Свой унёсак у развіццё літаратуры для дзяцей зрабілі такія аўтары, як Я. Купала, Я. Колас, Цётка, М. Багдановіч, М. Гарэцкі, В. Ластоўскі і інш. У спадчыне пісьменнікаў сустракаюцца творы, якія на пачатку ўзніклі як творы для дарослых, а цяпер могуць выкарыстоўвацца ў працы з малодшымі школьнікамі. Да ліку такіх пісьменнікаў можна, несумненна, аднесці М. Багдановіча. Выключнае месца ў творчасці М. Багдановіча адыгрывае пейзажная лірыка, якая, у сваю чаргу, эфектыўна

фарміруе эстэтычна-мастацкі густ дзяцей. Развіццю дакладнага мыслення садзейнічаюць белетрызаваныя задачкі Я. Купалы.

Адметнае месца ў беларускай дзіцячай літаратуры адыграла творчасць Я. Коласа, які свой настаўніцкі шлях пачаў выданнем кнігі “Другое чытанне для дзяцей беларусаў”. Гэты твор з’яўляецца вельмі каштоўным укладам у беларускую дзіцячую літаратуру, значным этапам у яе развіцці. Кніга адпавядае патрабаванням дзіцячага ўзросту, вылучаецца багаццем мовы, паслядоўнасцю і лагічнасцю пабудовы. Асноўная педагагічная задача пісьменніка – пашырыць кругагляд дзяцей, выхаваць эстэтычны ідэал, навучыць любіць родную мову.

У другой палове XX ст. у беларускую літаратуру прыйшла цэлая плеяда таленавітых пісьменнікаў. Шмат твораў для дзяцей было надрукавана пра герoіку вайны. Значнае месца ў дзіцячай літаратуры было адведзена асэнсаванню праблемы ўзаемаадносін “чалавек і прырода” (творы Ул. Ляўданскага). Сваімі творамі аўтар вучыць дзяцей бачыць прыгажосць прыроды, клапаціцца пра яе. Ул. Ляўданскі падкрэслівае, што ўрокі засвойваюцца лепей тады, калі яны прапануюцца ненавязліва.

Літаратура ў другой палове XX ст. характарызуецца паглыбленнем у псіхалогію чалавека, увагай да праблем сучаснага соцыуму. Нацыянальная літаратура авалодала новымі жанрамі, тэматычна ўзбагацілася, узнялася на новую мастацкую ступень.

Канец XX – пачатак XXI ст. – час карэнных зрухаў у Беларусі, што адбівалася не толькі на сацыяльна-эканамічным і культурным жыцці грамадства, але і літаратурным працэсе. Беларуская дзіцячая літаратура яскрава адлюстравала жыццё падлеткаў, іх праблемы ў паўсядзённым жыцці.

Ужо з канца 1980-х гг. у друк стала больш трапляць твораў на адраджэнскую тэматыку, пра даўнюю гісторыю, пра знакамітыя постаці мінулага часу. Адбываюцца змены і ў жанравым аспекце: з’яўляюцца творы з выкарыстаннем элементаў містыкі, фантастыкі і міфалагічна-вобразнай сістэмы.

Жанравую і тэматычную разнастайнасць дзіцячая літаратура набыла на пачатку 1990-х гг. У перыядычным друку з’яўляюцца навуковыя нарысы пра гісторыю С. Тарасава, В. Чаропкі, Ул. Арлова. Пісьменнікі шмат увагі надаюць выхаванню павагі да роднага краю, радзімы. Маральна-этычная тэматыка застаецца вядучай у творах канца XX – пачатку XXI ст.

Дзіцячая літаратура пазбавілася ідэалагічнай зададзенасці, пэўнага схематызму, пашырыліся яе жанрава-тэматычныя межы, памножыліся выяўленчыя сродкі.

Аднымі з самых знакамітых пісьменнікаў дзіцячага свету з’яўляюцца Ніл Гілевіч і Васіль Вітка.

Дзіцячая паэзія В. Віткі заснавана на гульні. Уменне захапіць дзяцей гульнёй, выразным словам В. Вітка засведчыў ужо ў сваіх першых творах для дзяцей. Пісьменнік прадоўжыў, значна ўзбагаціў традыцыі антрапамарфізму, якімі багатая вусная народная творчасць. Вельмі натуральна паэт пераносіць казачнае дзеянне ў наш час і, актывізуючы фантазію дзяцей, дае ім магчымасць стаць нібы ўдзельнікамі ці сведкамі падзей, пра якія распавядаюцца ў творы. Адна з самых галоўных рыс у творчасці В. Віткі – дыдактызм, якім прасякнуты ўсе яго творы. В. Вітка “ўвогуле ніколі не забываецца, што звяртаецца да дзяцей, а з імі гаварыць належыць без трыбуны і шпаргалкі” [10, с. 68]. Пісьменнік застаецца пісьменнікам-педагогам, выхавацелем, які сур’ёзна задумваецца над складанымі педагагічнымі праблемамі, што ставіць само жыццё.

Паэзія Ніла Гілевіча для дзяцей адпавядае тым патрабаванням, якія ён прад’яўляе да дзіцячай літаратуры: шырокатэматычнасць, мнагастайнасць у жанрава-стылёвых адносінах, у ёй адлюстроўваюцца інтарэсы малодшага, сярэдняга і старэйшага дзіцячых узростаў, галоўнае ж – яна высокамастацкая, сапраўды паэтычная.

Сучасная беларуская літаратура для дзяцей далучае малодшае пакаленне да агульначалавечых каштоўнасцей, да духоўных скарбаў, абуджае патрыятычныя

пачуцці, заклікае любіць свой край, сваю Бацькаўшчыну, берагчы непаўторную прыроду – выхоўвае ў дзіцяці лепшыя маральна-этычныя якасці.

Сучасная беларуская дзіцячая літаратура адкрыла шырокія тэматычныя прасторы, узбагацілася яе жанравая сістэма: вершы, вершаваныя казкі, калыханкі, паэмы, жарты, лічылкі.

Такім чынам, эвалюцыя сучаснай дзіцячай літаратуры мае наступныя адметнасці: пазбаўленне ад схематызму, тэматычнае абнаўленне, выкарыстанне фальклорных набыткаў, скіраванасць на навучальна-выхаваўчы працэс.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Макарэвіч, А. М. Беларуская дзіцячая літаратура: вучэб. дапам. / А. М. Макарэвіч, М. Б. Яфімава. – Мінск: Вышэйшая школа, 2008. – 688 с.
2. Алейнік, Л. Сучасная беларуская літаратура для маленькіх чытачоў / Л. Алейнік // Полымя. – 2002. – № 3. – С. 128–139.
3. Трафімчык, А. Патрабаванні да дзіцячай літаратуры / А. Трафімчык // Літаратура і мастацтва. – 2009. – № 23. – С. 6.
4. Сетин, Ф. И. История русской детской литературы, конец X – первая половина XIX в. / Ф. И. Сетин. – М.: Прогресс, 1990. – 303 с.
5. Яфімава, М. Б. Беларуская дзіцячая літаратура / М. Б. Яфімава, М. М. Барсток, Э. С. Гурэвіч. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск: Вышэйшая школа, 1979. – 352 с.
6. Мухина, В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество / В. С. Мухина. – Москва: Прогресс, 1998. – 318 с.
7. Васілевіч, А. Інтэрв'ю / А. Васілевіч // Літаратура і мастацтва. – 1973. – 23 мая. – С. 5–10.
8. Васілевіч, А. Люблю і хвалююся – жыву: нататкі, эсэ, роздум / А. Васілевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1986. – 225 с.
9. Пятроўская, Т. М. Гуманістычная накіраванасць сучаснай беларускай дзіцячай паэзіі / Т. Пятроўская // Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства: зборнік навуковых артыкулаў / М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўн-т імя Ф. Скарыны; рэдкал.: І. Ф. Штэйнер (гал. рэд.), А. М. Мельнікава, Н. В. Пазняк. – Гомель: ГДУ ім. Ф. Скарыны, 2012. – С. 95–100.
10. Вітка, В. Дзеці і мы / В. Вітка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1977. – 272 с.

УДК 821.161.2

А. В. Землянська, А. А. Мамєдова

“ТИХІША ЗА ТИХУ ТРАВУ ЛЮБОВ, КОТРІЙ ТІСНО У ЛІЖКУ…”: МОТИВ ТИШІ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ Б. ТОМЕНЧУКА

Артыкул прысвечаны раскрыццю асаблівасцяў функцыянавання матыву цішыні ў інтымнай лірыцы Багдана Тамянчука на прыкладзе зборніка «Сезон ненапісаных вершаў». Адзначаецца, што гэты матыў набывае ў паэтычных тэкстах мастака некалькіх значэнняў: адзіноты, уцёкаў са штодзённасці, імгненняў яднання двух закаханых, гармоніі з Сусветам і таму падобнае. Адзначаецца, што матыў цішыні аўтар выкарыстоўвае для выражэння ўласнага разумення катэгорыі Любові.

Богдан Томенчук – сучасний український поет і громадський діяч. І хоча за фахом він математик, одна з провідних сфер його зацікавлень – література. Поет став відомий загалові своєю збіркою «Сезон ненаписаних віршів» (2015), що є четвертою у його творчому доробку. І хоча книги митця отримували схвальні рецензії читачів і літературних критиків (Є. Барана, С. Пушика, Н. Стефурак, Д. Чередниченка), однак це

були лише поодинокі відгуки на поезію майстра слова. Уперше в науковий обіг як об'єкт дослідження вірші Б. Томенчука ввела літературознавиця О. Деркачова [1; 2]. І досі залишаються багато аспектів лірики митця, що вимагають ретельного студіювання: часопросторові особливості, проблематика, інтертекстуальний характер, мотиви гріха, творення, самотності та ін.

Зокрема, у книзі «Сезон ненаписаних віршів» Б. Томенчук намагається розкрити різні грані Любові – романтичної та пристрасної, одухотвореної і гріховної, любові до рідної країни, яка вбиває, і такої, що надихає. Інтимну лірику збірки доповнює влучна громадянська поезія про сьогодення, війну, смерть та життя.

Лейтмотивом звучить у збірці думка, що в найінтимніші миті, у справжніх почуттях панує тиша – про них не говорять вголос, не повідомляють відверто. Любов у поезіях Б. Томенчука виражається в поглядах, музиці тіла, чутній лише двом закоханим, барвах, у яких сприймається навколишній світ, молитві до Бога тощо. Відтак, мотив тиші розкривається шляхом утворення досить розлогої семантичної парадигми.

По-перше, в ліриці митця тиша супроводжує інтимні стосунки двох закоханих, коли вони у пристрасті переступають межі правил і норм, людських забобонів і пересудів, вибиваються з повсякдення, закриваючись від усіх. Відтак, навколишній світ здається їм галасливим маревом, тоді як мить тут-і-тепер – справжнім життям. При цьому будь-які слова, окрім трьох (найімовірніше, мається на увазі заповітне «Я тебе кохаю»), втрачають сенс:

Світ мільйонами слів
Нас усіх переповнює.
Вони сірі й ніякі
Якісь, як мишва… [3, с. 50],

або:

А навколо людей, наче літер, –
Банкет на сто сот персон.
Я нас із реальності витер…
<…>
Хоч теж там була повсюдність,
Словес нечіткий кортеж… [3, с. 61].

У витвореному автором світі високої духовності й еросу всі слова стають безсилими, коли двоє закоханих поринають у вічність, долаючи часові й просторові обмеження. Тоді їх «спілкування» стає «тихим», «незримим», що передається в текстах новими акустичними образами: слів, що «тануть на вустах», опадають, «сягаючи стель», ковтань їх «поцілунками неголосними», шурхоту одягу, шелесту сіна, скрипу «стодоли небес», «трикрапок мовчань», «подихів жадань», шепоту «солодкого / В прамузиці нот» й т. п.

Таким чином, аналізований мотив розширює своє семантичне наповнення до розуміння тиші як стану, викликаного усамітненням ліричних героїв:

Побудьмо серед слів невідано простих
Самісінько одні в чужих покоях казки [3, с. 21].

Вихід за межі повсякдення є для закоханих чарівною миттю, що переходить у вічність, моментом, коли вони поринають у вимір сакрального, торкаються небес, спілкуються з Богом, творячи молитву Любові. Тоді кохана уявляється Мадонною, якій Майстер присвячує свої кращі шедеври, зібрані з розкиданих літер, нот, фарб, а сама тиша є мовчанням янголів, які «склали крила» і спостерігають за двома людьми, плотський, «грішний» зв'язок яких видається священним дійством народження нового світу («Нам здається – будуєм ковчег, / А насправді виходить «Титанік» [3, с.15]).

Не випадково О. Деркачова зауважує, що в поезії Б. Томенчука замість «грішити» використовується лексема «любити» або тотожні їй [2, с. 290]. При цьому те,

що в стосунках закоханих вважається, за Біблією, гріховним, насправді постає таким, у розумінні автора, лише в людському вимірі. «Ліричний герой, – підтверджує цю думку О. Деркачова, – називає свої почуття і стосунки «гріхом» не з позиції власних маркерів, а з точки зору суспільних стереотипів. Саме тому поряд із тим, що назване гріхом, завжди у творах виступають чистота, музика небес, хорали, що протиставлені світу» [2, с. 292].

Причому йдеться, радше, не стільки про власне християнську, скільки про первісну сакральність, закладену в ідеї поєднання чоловічого й жіночого начал, у тому числі й тілесного, як основи світотворення:

Десь на околицях невіросповідань
Лиш ти і я у нашім Храмі Тиші… [3, с. 71].

Таким чином, ліричні герої збірки «Сезон ненаписаних віршів» з галасу повсякдення поринають у «німу гармонію» Всесвіту, дослухаючись до симфонії сфер і створюючи власну:

На руках тебе винесу з буднів,
Як скрипкові ключі від небес,
Під високу прозорість ноктюрнів,
У твій шепіт, немов полонез… [3, с. 53].

Отже, Б. Томенчук досить оригінально підійшов до розкриття категорії Любові у своїй поезії. Значною мірою сутність кохання, духовного й тілесного, що зливаються воєдино, виражена автором через співвіднесення з мотивом тиші, семантична парадигма якого варіюється від топосу самотності (усамітнення), що рятує від галасу навколишнього світу, де будь-які слова втрачають сенс, до мотиву єднання із Всесвітом, коли стають чутними звуки іншого порядку, сповнені сакрального змісту. При цьому на окрему увагу заслуговує інтертекстуальний характер лірики митця, що залишає перспективу для подальших літературознавчих досліджень.

Список використаних джерел

1. Деркачова, О. Топос міста в поезії Богдана Томенчука (на матеріалі збірки «Сезон ненаписаних віршів») / О. Деркачова // Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі. – Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. – С. 57–59.
2. Деркачова, О. Художній концепт «гріх» в поезії Богдана Томенчука (на матеріалі збірки «Сезон ненаписаних віршів») / О. Деркачова // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2015. – № 2(30). – С. 287–295.
3. Томенчук, Б. Сезон ненаписаних віршів / Б. Томенчук. – Брустури : Дискурсус, 2015. – 142 с.

УДК 821.161.2

В. Г. Зотова

МЕЖІ ЗЛА І ДОБРА
(МІФОЛОГІЗМ РОМАНУ В. ДРОЗДА “ЗЛИЙ ДУХ. ІЗ ЖИТІЄМ”)

У артыкуле гаворыцца пра міфалагізм вобразаў рамана В. Дразда «Злы Дух. З жыццём ». Аўтар раскрывае антанімічны характар пабудовы вобразнай сістэмы твора, аналізуе спосабы мастацкага ўвасаблення феноменаў дабра і зла, іх хранатапічную пераемнасць, даказвае, што міфалагізм вобразаў і наратыву даў пісьменніку магчымасць аб'ектыўна ўзнавіць яго эпоху.

В. Дрозд – один із найталановитіших українських письменників ІІ половини ХХ-й помежів'я ХХ–ХХІ ст. Різнобічному аналізу його творчості присвятили свої розвідки С. Андрусів, В. Дончик, М. Жулинський, О. Логвиненко, Л. Яшина та інші літературознавці. Метою даної статті є подальше дослідження міфологізму автора, оскільки у значній кількості творів він спирався на міфологічні джерела, через міфологічні образи акцентував проблеми своєї сучасності. Предмет нашого дослідження – роман В. Дрозда «Злий Дух. Із житієм», у якому міфологізм письменника виявився з особливою силою.

Відповідно до назви – «Злий дух…», – головним персонажем твору, антигероєм, що уособлює зло, − є Роман Гаркуша. Він – утілення Злого Духа, образ «людини-демона, сатани, який вибудовується письменником у процесі розвитку теми викриття криміналізації» [1, с. 115]. Його архітектоніка спирається на архетипи, закорінені у біблійні й праслов'янські міфи.

Важливим засобом характеристики «нового українця» Романа Гаркуші є його портрет, психологізований, з акцентуацією так само психологічних деталей. Художник прагне досягти в собі той ідеал, який зображує на власних полотнах. Молодий Гаркуша «малював янголів із вогняними, протестуючими очима, янголів-бунтівників супроти Бога. Малював із самого себе» [2, с. 3], хотів бути схожим на їх портрети, особливо, як він вважав, на вершину свого малярства − картину «Сатана в хмарах». Упродовж дії в романі зовнішність антигероя змінюється. Письменник показує, як його духовно-моральні втрати, незважаючи на здобуті матеріальні багатства і владу, позначаються на обличчі. (Цей мотив одразу ж нагадує роман Оноре де Бальзака «Шагренева шкіра» і разом із тим увиразнює проблематику твору українського автора). Напередодні п'ятдесятиріччя чоло Гаркуші зливається з «лисиною, утворюючи розковзану, спадисту гірку, без жодної зморшки, і тільки над скронями черепна коробка шишикувато» випинається, «ніби в молодого теляти, що ось-ось має обзавестися ріжками» [2, с. 13]. Навіть професійному художникові Данилейку не вдалось повністю приховати демонізм Гаркуші. На «парадному» портреті, написаному до ювілею, «у глибині владних, суворих очей», – як не намагався майстер їх сховати, – все одно «проступали хижість і жадання крові» [2, с. 69].

Ще одна посутня деталь, що увиразнює зле начало, – хода Романа, «хода звіра, що виходить на полювання» [2, с. 14]. Тваринність його натури виявляється й у вчинках, діях, причинно-наслідкових реакціях – у сценах жорстоких розправ з конкурентами, у ставленні до жінки тощо.

Міфологізм характеру Романа Гаркуші полягає в тому, що в цьому образі автор окреслив кривавий двобій між Людиною (Любов'ю) і Сатаною (Ненавистю). Сатанинський дух зазнає смертельного удару [3]. Для В. Дрозда важливий не так фізичний, як моральний крах антигероя, котрий все життя тішив свої амбіції, уявляючи себе надлюдиною, заперечував Бога і визнавав зверхність нечистого, усвідомлено вважав себе Злим духом, Сатаною, Змієм-спокусником. Але Сатана спопелив сам себе. Він люто ненавидів усіх і все в людському «мурашнику». Так, штрих до штриха, за О. Логвиненко, вимальовується «кентавроподібний» портрет персонажа, утверджуючи читачів у думці, що людина гірша за звіра, коли вона звір. Бо у звіра голодним є тільки шлунок, а в людини-звіра голодною, грішною є ще й душа, яка їй непідвладна [3].

Гаркуша є цілісним літературним характером. Письменник використовує прийом ретроспекції, щоб акцентувати висхідні точки його самовираження. Роман Гаркуша міг стати талановитим дипломатом і, за протекцією батька, вступити на факультет міжнародних відносин, але відмовився йти на уклін до всесильної покровительки. Вже тоді яскраво проступили бунтівний дух героя, його непокора і владолюбство. Роман намагався стати одним з «володарів» світу і джерелом своєї сили обрав зле начало людської істоти. Письменник передав маніакальну «зосередженість

молодого Гаркуші на життєписах Злого духа», внутрішню «замилуваність багатобарвними відтінками зла» [2, с. 95]. Подальшими вчинками він неодноразово доведе свої демонічні прагнення.

Найважливіший етап життя головного персонажа припадає на час карколомних змін у суспільно-політичній сфері життя українців. У період перебудови державного ладу Роман Гаркуша незаконним шляхом здобуває початковий капітал і на його основі створює власну фірму, під прикриттям якої збирає людей, що здатні на все заради грошей. Багатозначним символом самовираження натури Гаркуші виступає назва його підприємства – «САТ». У тексті знаходимо «офіційний варіант розшифрування: перші літери слова «Сатурн» [2, с. 19]. Роман пояснив, що це планета, під якою він народився, де суцільна, вічна крига. Головні ознаки цього небесного тіла суголосні холодній розсудливості, впертості і жорстокості персонажа. Як відомо, одним із змістових сенсів Сатурна в міфології є насилля, в асоціативному ряду цього слова – такі лексеми, як чорний колір, земля, гниття, згасання. Тож можна зрозуміти «закодованість нутра» Гаркуші [2, с. 89], передбачити трагічний фінал його життя. Промовистою є фраза антигероя: «Я звідти родом... Ніхто із землян, окрім мене, на Сатурні не бував» [2, с. 13].

У назві «підприємницького обличчя» персонажа прочитуємо й «неофіційне» тлумачення назви «САТ» як початкових літер слова Сатана, що однозначно вказує на сутність господаря фірми. В українських міфологічних джерелах існують різні тлумачення образу Сатани. За одним із них, він є рівним Богові, але володіє тільки матеріальним світом, а Бог – духовним [4, с. 455–457]. Схоже, Гаркуша відповідає саме такому: досягнувши необмеженої влади в бізнесі, він не може підкорити собі душу людини, що потверджується його стосунками з Євою. Ця демонічна особистість безрезультатно намагається спокусити сучасну дівчину, яка стала втіленням надії на краще майбутнє. Оптимістичний прогноз В. Дрозда стосується саме молодого покоління. У ньому письменник вбачає перемогу добра, справедливості.

Але в часи В. Дрозда (й дотепер) теж правували (правують) гаркуші. Прикладом цієї думки в романі слугує сцена спалення, за вказівкою «шефа», шести кіосків конкуруючої фірми «Легінь» – упродовж однієї ночі; вбивство кримінального авторитета Креза, інші сцени.

У боротьбі за владу й багатство Роман втрачає останні краплі духовності. У ньому народжується духовний Антихрист. Зовнішньо це проявляється у втраті цілісності, роздвоєнні, шизофренічному уявленні себе «Ликом». Якщо молодий Гаркуша лише прагне диявольської влади, то зрілий – переходить межі богоугодного, людського й назавжди опиняється на боці зла. Хронотопічно образ антигероя вийшов у В. Дрозда багатогранним. Внутрішній (психологічний) і зовнішній хронотопи взаємопов'язані, утворюють єдину буттєву тяглість людини-перевертня.

Філософські засади світогляду Гаркуші значно відмінні від традиційного уявлення про вічні категорії. Його споглядання світу «тверезими, холодними очима» провокує химерне розуміння того, що «зло − це є добро, а добро − це є зло. Лише те, що християни і комуністи називають злом, допомогло людству вижити за первісного ладу, бо зло і є первісна основа реального, а не вигаданого життя. Зло, і тільки зло сформувало людські індивідууми, здатні до виживання у жорстокому земному світі» [2, с. 21].

В. Дрозд посилює загрозу гаркуш за допомогою постійного біблійного контексту, в руслі якого виписано головного персонажа. З цього приводу звернемо увагу на один епізод другої частини твору, коли «шеф» зібрав на «тайну вечерю» своїх «найголовніших довірників» [2, с. 17]. З урочистої промови, що була мало усвідомлена присутніми, читачеві стає зрозумілим: Гаркуша вважає себе новим Месією. На відміну від Ісуса Христа, який «був великим романтиком, дитиною серед жорстокого люду» [2, с. 17], Гаркуша, як він сам себе характеризує, – «великий реаліст», «ворог міфу, що зветься Бог», Предтеча, Син Божий [2, с. 17]. Сцена зібрання, що нагадує біблійну

таємну вечерю, безсумнівно, посідає у творі одну з центральних позицій. Вона не лише увиразнює сутність антигероя, а й пророкує його майбутнє. Роман говорить про свою «паству»: «...Гниди вони усі, юди продажні! Ще півень не запіє, а вже відречуться од мене і першими вигукуватимуть, аби вчув новий господар: «На хрест його!» І ти серед них не кращий» [2, с. 22]. Звертаючись до свого найближчого охоронця Платаша, він відводить йому ту роль, яка випала на долю Юди Іскаріота.

Письменник доводить, що у світі завжди існують моральні цінності, які не замінити матеріальними. Через це не тільки студентка Єва («Євонька», як називає її Гаркуша) не приносить себе в жертву Змієві. Не пробачає свого приниження і ґвалтування дружини міліціонер Васько. Навіть звироднілий син Платаша Данило, який уже звик убивати і вважає свої злочини «добрим заробком», не може винести того, що він став убивцею власної сестри. Однак автор вважає: якими б тяжкими гріхами не обросла душа людини, все ж вона має шанс на порятунок, тому й спроваджує до пекла душу Сатани, сповнену запізнілого каяття.

Особливості характеру Романа Гаркуші розкриваються й у його стосунках з тими, хто не належить до його «пастви», такими, наприклад, як Василь Васько, Галина Платаш, Марійка Березова, Єва, Тамарка, Дозорець, Даниленко та ін. Ці образи розширюють і посилюють міфологізм твору, уособлюють ті окрайчики добра, які не може знищити антигерой, створюють альтернативу кримінальному світу, бездуховності. Відмінною є художня структура образу Платаша. У ньому найвиразніше виявляється концепція каяття. Осібне місце у романі займає образ підприємця Павла Івановича Сирітки, який не увійшов до пізніших видань твору. Але в контексті міфологізму роману «Злий Дух. Із житієм» і сторони добра в ньому цей персонаж має важливе значення, виконує важливе завдання. Він є тим мірилом, що провело остаточну межу між моральним «внутрішнім суховієм» Гаркуші і душею охоронця Платаша в момент «реквієму» по Тамарці [3], з'являється у другій частині твору як «груз», що було привезено в багажнику «Тойоти» молодого Платаша. Павло Іванович викликає повагу тим, що не піддається гнилій системі Гаркуші, не кориться бандитам перед обличчям смерті. «Гроші для мене були завжди інструментом. Аби з їхньою допомогою щось добре на цій землі робити... За мною люди, які мені повірили. Їх я ніколи не продам. Навіть якщо доведеться заплатити власним життям», – говорить герой [2 с. 89].

Коли Платаш уперше побачив Сирітку, то його здивували «живі, добрі, людяні очі» [2, с. 89]. Ця людина допомогла колись панові Спортсмену після багаторічного мешкання у маленькій готельній кімнаті вибороти в лабіринтах бюрократичного світу власне житло, за що молодого чиновника зняли з посади. Рятуючи Павла Сирітку, Платаш теж подає надію на краще, тому що, на його думку, «є межа падіння людини... Є рівень, нижче якого душа не може опуститися. Якщо вона ще жива. Якщо хоч на денці її життя тліє» [2, с. 96]. Цей спалах людяності змушує Платаша оплакати сестру, що загинула від руки єдиного улюбленого брата.

Хоч письменник неодноразово наголошував на тому, що його мало цікавить форма, вона виявилась оригінальною і в романі «Злий Дух. Із житієм», який побудовано на паралелі-протиставленні: добро – зло. Картини життя Гаркуші, Злого Духа сучасності, сповнені зловісного змісту (сам Гаркуша – втілення кримінального світу, звироднілої душі, чорний палац над озером, круті хлопці-вбивці і т. ін.), дисонують із житійними оповідями, у яких ідеться про «живих», тих, що потерпають від суспільної несправедливості, економічних негараздів, страждають і не завжди чинять правильно, але не втратили у собі людського. Такою є Марійка, бита чоловіком, бідна (ні з чого навіть вареники зварити – позичає все по сусідах, крім шовковиці, яку їй подарувала сама природа), та, що бажає любові і не має її; Васько, з яким вона живе без шлюбу, людина чесна, принципова, але безпорадна й змучена непосильною боротьбою зі злочинцями; дочка Марійки, для якої дармове морозиво, що Гаркуша

наказав роздавати на свій день народження, є манною небесною; дружина Платаша Галина, яка, він знав це напевне, не переживе смерті своїх дітей. Контрастують не лише образи-персонажі, а й образи-світи: Гаркушин світ зла (із сучасними офісами, чорним палацом над озером, несправедливістю, нелюбов'ю, насиллям) і світ природи, який Гаркуша теж хоче собі підпорядкувати. Пейзажі й окремі образи природи, олюднені, метафоризовані, подекуди просто дочасно-біблійні, вражають своєю свіжістю і підкреслюють справжні цінності життя.

Міфологізм образів поєднується з міфологізмом авторського наративу. В. Дрозд, характеризуючи своїх персонажів, і сам як оповідач вдається до міфологізму, біблійної лексики, що потверджують наведені у цій статті цитати з твору, рішуче виступає проти зла, боронить добро. Він – на боці тих, кого упосліджено і хто здатний на духовне відродження.

Отже, образність роману В. Дрозда «Злий Дух. Із житієм» витримано в міфологічній манері, що не применшує, а, навпаки, посилює історичну, соціальну, політичну достовірність зображених подій. Використавши біблійну основу, автор створив цілісну, об'єктивну картину буття людини, з її проблемами, втратами і здобутками.

Список використаних джерел

1. Яшина, Л. Демонічний герой в романі В. Дрозда «Злий Дух. Із житієм» / Л. Яшина // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. Праць. − Вип. 8.: Матеріали Всеукраїнської наук.-теорет. конференції «Українська література в контексті світової літератури». – Одеса : Твім інтер, 2001. − С. 114−123.
2. Дрозд, В. Злий Дух. Із житієм / В. Дрозд // Вітчизна. − 1995. − № 11−12. − С. 12−113.
3. Логвиненко, О. Настала черга сатани, якого спровадив до пекла Володимир Дрозд / О. Логвиненко // Літературна Україна. – 2000. – 10 лютого.
4. Войтович, В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

УДК 821.161.3-31*Л.Дайнека

А. В. Канаваленка

АСАБЛІВАСЦІ ПРАСТОРАВА-ЧАСАВАЙ АРГАНІЗАЦЫІ РАМАНА Л. ДАЙНЕКІ "ФУТБОЛ НА ЗАМІНІРАВАНЫМ ПОЛІ"

Артыкул прысвечаны аналізу прасторава-часавай арганізацыі рамана Л. Дайнекі "Футбол на замініраванным полі", у якім сувязь сучаснага з падзеямі мінулага ажыццяўляецца найперш праз зварот да феноменаў памяці і сумлення. Локусы ў творы пераважаюць над топасамі, увага засяроджана на прасторы канцлагера, пакоя, вагона, горада. Асаблівая роля належыць у тэксце перцэптуальнаму хранатопу, які дазваляе паказаць эвалюцыю характару герояў.

У цэнтры рамана "Футбол на замініраваным полі" (1983) Л. Дайнекі знаходзіцца пасляваеннае жыццё, асэнсаванне якога немагчымае без звароту да падзей ваеннага ліхалецця і перадваеннага мірнага быту. Асноўны локус твора – горад, месца. Сярэднестатыстычны гараджанін у рамане ахоплены імклівым рытмам сучаснасці. Новыя выгоды і дасягненні НТП дазваляюць менш рухацца, менш запамінаць, менш думаць і зусім па-іншаму кантактаваць з астатнімі, і ў выніку чалавек дэградуе ўнутрана. Ён слабее не толькі фізічна, але і маральна; упускае ў сваю свядомасць ідэю спажывальніцтва, адчувае сябе "галоўнай" істотай у прыродзе.

Адмоўныя наступствы ўрбанізацыі выяўляюцца пісьменнікам паслядоўна, з першых і да апошніх старонак рамана "Футбол на замініраваным полі". Л. Дайнека

адзначае, што “Мінск усёй сваёй жалезабетоннай армадаю ўрэзваўся ў пакуль яшчэ ціхія лугі і лясы” [1, с. 3]. На беласценныя шаснаццаціпавярховыя дамы людзі глядзелі з захапленнем, нібы на цуд, а са старых елак, “як слёзы, ссыпалася, сцякала жоўтая ігліца” [1, с. 4], і “лесу не хапала дыхання, бо з усіх бакоў наступаў горад” [1, с. 3]. Гэтым эгаізм сучаснага чалавека і яго прага да атрымання звання “цара прыроды” не абмяжоўваюцца. Паўсядзённае жыццё гараджан, а ў прыватнасці сям’і Памалейкіных, таксама не пазбаўлена аўтаматызму. Абавязковым штовячэрнім рытуалам лічылася ўладкаванне ў крэсле і прагляд тэлепраграмы “Час”. Недапушчальным для рэжыму ў сям’і Памалейкіных, “ад якога не адступаліся ўжо другі дзясятак гадоў” [1, с. 12], было і парушэнне часу адыходу да сну: “а палове дзясятай вечара дзеці павінны ляжаць у сваіх ложках” [1, с. 12].

Акрамя таго, з надыходам імклівага ХХ стагоддзя ў грамадстве “традыцыйную сваццю замяніла ЭВМ, сватамі сталі часопісы і тэлевізары” [1, с. 137], а “людзі ўмудраюцца эканоміць словы” [1, с. 59]. Павялічваецца колькасць злачынстваў: забойстваў, рабаванняў, махінацый. Людзі навучыліся “браць чужое і не чырванець” [1, с. 240], хаваць прадукты ад пакупнікоў, вырашаць канфлікты з дапамогай нажа. Пісьменнік даводзіць даволі банальную думку, што дасягненні навукі і тэхнікі, з аднаго боку, значна паляпшаюць сацыяльнае жыццё, а з другога – прыпыняюць духоўнае развіццё самога чалавека і нішчаць акаляючую рэчаіснасць.

На фоне ідэй тэхнічнага прагрэсу і ўрбанізацыі асаблівае гучанне набывае хранатоп могілак. На думку П. Фёдарава, “гэта анамальны хранатоп, паколькі ў яго сэнсавых межах «фізічны» час набывае новае значэнне: ён запавольвае ход і прыпыняецца, ператвараючыся ў вечнасць” [2, с. 17]. Фармальна могілкі можна лічыць адкрытай прасторай, аднак матэрыяльна яны аддзелены агароджай па контуры, счэпленымі верхавінамі дрэў зверху і каранямі – знізу. Як асобны хранатоп, клады надзяляюцца сваёй сакральнай атрыбутыкай: “Яго сустрэлі маўклівыя крыжы, бетонныя пліты, бляшаныя паржавелыя зоркі” [1, с. 278]. На могілках свой адбітак пакідаюць розныя часы і эпохі, пакаленні і сацыяльныя пласты грамадства. Праз параўнанне “старых” і “новых” кладоў у рамане выразна прасочваецца эвалюцыя пахавальных традыцый: “Самыя старыя магілы былі ў цэнтры <…>. На гэтых помніках звычайна не пісалі ніякіх эпітафій. Прозвішча чалавека, даты яго жыцця – вось і ўсё, што павінен быў несці да нашчадкаў маўклівы камень” [1, с. 279].

У рамане “Футбол на замініраваным полі” могілкі не толькі набываюць сакральнае значэнне, але і становяцца сродкам захавання памяці, ажыццяўлення сувязі з продкамі, месцам яднання пакаленняў. Асаблівасць хранатопу могілак у Л. Дайнекі – у яго спалучэнні з фантастычнымі элементамі. Так, падчас буры са старых недагледжаных магіл усталі дзяды, занепакоеныя лёсам краіны. Аднак прызнацца ў тым, што “рэчачка Банёха, як праехалі па ёй калісьці вялікім меліяратарскім плугам, зрабілася канаўкай” [1, с. 283], у нашчадкаў не хапае духу: “Не сказаў пра гэта Моніч, ведаў: не такіх слоў чакаюць ад яго патрыярхі” [1, с. 283]. Пісьменнік чарговы раз уводзіць у канву мастацкага твора матыў адданасці і вернасці роднаму краю; заклікае будучыя пакаленні да роздуму над сваім жыццём, але, як бачым, робіць гэта даволі незвычайным чынам.

У сваю чаргу, ваенны хранатоп рамана не грунтуецца выключна на сцэнах бітваў ці наступаў войскаў, а засяроджвае ўвагу чытача на жыцці ў нямецкім канцлагеры. Для зняволеных час здаецца бясконцым, вымяраецца інтуітыўна: “Усё-ткі да канца гульні павінна застацца мінут дзесяць, не болей” [1, с. 90]. Людзі розных нацыянальнасцей тут пазбаўлены імёнаў. Усё, што ў іх засталося, – нумар як адметная асаблівасць кожнага са зняволеных і бруднае адзенне. Жыццё ў канцлагеры разлічана па гадзінах. Складаецца яно з гульні ў футбол, працы ў кар’еры, маршаў, невялікага пе ракусу і нядоўгага адпачынку. Для выканання асобных загадаў зняволеныя вымушаны

пакідаць межы канцлагера. У гэтым выпадку дарога ад аднаго локусу да другога робіцца яшчэ больш небяспечнай, чым жыццё па графіку: яна "ў любое імгненне магла перарвацца, магла зрабіцца апошняй" [1, с. 211].

Важным элементам у рамане "Футбол на замініраваным полі" становяцца ўспаміны як форма перцэптуальнага хранатопу. На думку Р. Зобава, перцэптуальная прастора і час з'яўляюцца важнай умовай "ажыццяўлення і змены чалавечых пачуццяў і іншых псіхалагічных актаў суб'екта" [3, с. 11]. Дзякуючы тактыльным, гукавым і візуальным адчуванням, героі трапляюць у шчаслівае дзяцінства і маладосць, перамяшчаюцца ў далёкае і адносна блізкае мінулае: "Тук-тук-тук… Дзе я ўжо чуў такое? А, гэта было ў дзяцінстве… Мы гулялі ў хованкі… Я ляжаў, схаваўшыся ў густой траве" [1, с. 96]. У перцэптуальным хранатопе прастора расцягваецца, а рэальны час для героя спыняецца. У падсвядомасці дзеючай асобы аднаўляюцца рухі і гутаркі мінулых дзён, а ўнутраны псіхалагічны стан героя пры гэтым нярэдка характарызуецца супярэчлівасцю. Да прыкладу, будучы зняволеным, чалавек разважае так: "<…> я, вольны, лёгкі, бягу па лугах і лясах, праз балоты і рэкі" [1, с. 99].

Часам перцэптуальны хранатоп набывае ўскладненую форму. Умоўна яе можна пазначыць як успаміны ва ўспамінах. У такім выпадку час расцягваецца і падзяляецца на тры кампаненты: рэальнасць – недалёкае мінулае – далёкае мінулае. У творы адзначаныя часы суадносяцца як сучаснаць – вайна – даваеннае жыццё. Увядзенне ў твор перцэптуальнага хранатопу дазваляе Л. Дайнеку не толькі дакладна перадаць падзеі мінулага, але і прасачыць за псіхалагічным станам герояў, за эвалюцыяй у іх характарах. Аналізуючы ў думках свае паводзіны, дзеючая асоба нярэдка адчувае сорам за свае ўчынкі, імкнецца да пераацэнкі ранейшых дзеянняў, як, да прыкладу, Іван Пама лейкін: "Яны загінулі. Калі б ішоў першы я, міна ўзарвалася пад маёй нагою. Але я ішоў ззаду. Што гэта – выпадковасць або заканамернасць, што я ішоў ззаду?" [1, с. 124].

Адметная і назва рамана "Футбол на замініраваным полі". Гэта найперш метафара сучаснага жыцця, што таксама нагадвае хаджэнне па мінах. На пярэдні план твора выводзіцца вобраз чалавека "з эластычным сумленнем" [1, с. 302] – Івана Іванавіча Памалейкіна. Мужчына меў у душы "падвойнае дно" [1, с. 234] і "большы ахоўны рэфлекс" [1, с. 108]. Неадчэпнае жаданне выратавацца штурхае Івана Памалейкіна да здрады. Мужчына не раз пагарджае жыццём сваіх таварышаў, хаця і робіць гэта на інстынктыўным узроўні. Падслухаўшы, што футбольнае поле ў канцлагеры будзе замініравана, Іван Памалейкін апынаецца перад выбарам: альбо памерці, альбо выратавацца. Калі прыходзіць час гульні ў футбол, герой прыкідваецца хворым на сэрца, тым самым хлусіць не толькі фашыстам, але і сваім сябрам. Мужчына застаецца на ўзбочыне поля ў якасці суддзі, бачыць смерць таварышаў.

Каб супакоіць сваё сумленне, Памалейкін пазней, у пасляваенным жыцці, пераязджае з месца на месца, шукае новыя віды працы, двойчы бярэ шлюб. Спробы знайсці бяспечны прытулак для сваёй душы прыводзяць персанажа да непрыемнага адкрыцця. Выратаваўшыся, мужчына назаўсёды страчвае сябе, "бо нельга <…> жыць без сяброў, без кахання <…>, без любові сына <…>" [1, с. 301]. Назіраючы за абыякавасцю блізкіх, Іван Памалейкін заўважае, што "міны, ад якіх ён калісьці сумеў вывернуцца, пачалі рвацца сёння, і асколкі ў іх <…> вастрэйшыя і больш балючыя" [1, с. 301]. Фінал рамана ў пэўным сэнсе адкрыты. Л. Дайнека выкарыстоўвае прагнастычны час, каб адлюстраваць бліжэйшую будучыню кожнага з герояў. А пра тое, што будзе з імі далей, чытач мае магчымасць дадумаць самастойна: "Лёнік! Лёнік!" – ціха пакліча яго Сцяпан. Хлопчык выпусціць з рук цацку і азірнецца" [1, с. 303]. Прысутнасць прагнастычнага часу заўважаецца і ў іншых частках твора. Да прыкладу, сучасны паэт Павел Моніч пасля ўдзелу ў паэтычным вечары разважае аб сваім прыездзе дадому і не ведае, што "жыць яму засталося нейкія дваццаць мінут" [1, с. 297]. Праз адзначаны час мужчына памірае ў бойцы.

Прастора твора звычайна закрытая (горад, канцлагер, вагон, пакоі кватэры). Выкарыстанне дзеясловаў са значэннем руху альбо стану дазваляе лепш адчуць атмасферу, у якой жывуць і дзейнічаюць персанажы, а таксама перадаць іх маральныя і фізічныя пакуты: “Я нагружаў ваганетку <…>. Мы ледзьве стаялі на нагах, хісталіся <…>. Потым ваганеткі паднімаліся ўгору, і там іх трэба было разгрузіць. Там ужо іншыя зняволеныя ўзвальвалі мокры цяжкі шчэбень на платформы” [1, с. 94]. Акрамя таго, у рамане выразна вылучаецца ідылічны хранатоп з уласцівай яму ідэяй любові да роднай зямлі.

Такім чынам, у рамане “Футбол на замініраваным полі” з дапамогай прыёму рэтраспекцыі Л. Дайнека адлюстроўвае тры часавыя пласты: сучаснасць, Вялікую Айчынную вайну і даваеннае жыццё, сувязь паміж якімі ажыццяўляецца праз феномены памяці і сумлення. Локусы ў творы пераважаюць над топасамі, і галоўныя з іх – локус горада як увасабленне бездухоўнасці сучаснага соцыуму; сімвалічна-сакральны локус могілак, што дазваляе пісьменніку данесці ідэю сувязі з продкамі, захавання гістарычнай памяці; локус канцлагера з яго дакладна размераным, расцягну тым часам. У рамане выкарыстаны і скразныя для творчасці пісьменніка прыёмы: павышэнне дынамікі сюжэта за кошт увядзення ў тэкст вялікай колькасці дзеясловаў, прагнастычнага часу, ідылічнага хранатопу з уласцівай яму ідэяй адданасці роднай зямлі. Асаблівая роля ў творы належыць перцэптуальнаму хранатопу, які дазваляе глыбока раскрыць псіхалогію герояў і эвалюцыю іх характараў.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Дайнека, Л. Футбол на замініраваным полі / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. – 303 с.

2. Федоров, П. В. Кладбище как многозначный социокультурный феномен: общие подходы (на примере Кольского Севера) / П. В. Федоров // Некрополи Кольского Севера: изучение, сохранение, коммуникация / Министерство образования и науки РФ, МГГУ [и др.]. – Мурманск: МГГУ, 2013. – С. 17–26.

3. Зобов, Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостспаненко // Ритм, пространство и время в литературе и исскустве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 11–25.

УДК 398.3(476.2-37Жыткавічы)

А. А. Кастрыца, В. С. Новак

МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ЖЫХАРОЎ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

У артыкуле на багатым фактычным матэрыяле асэнсоўваюцца шматлікія павер’і, звязаныя з біблейскай міфалогіяй, раслінным, жывёльным і рэчыўным светам, ілюструецца паэтычнасць светапогляду жыхароў Жыткавіцкага Палесся. Праведзеныя аўтарамі сістэматызацыя і класіфікацыя аўтэнтычных матэрыялаў дазволілі выявіць багацце варыянтаў міфалагічных апавяданняў, запісаных у палявых экспедыцыях, устойлівы характар іх захавання ў народнай памяці.

У палявых экспедыцыях, праведзеных на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна, запісаны ўнікальныя фальклорныя матэрыялы, звязаныя з народным асэнсаваннем веры ў Бога, разуменнем такіх паняццяў, як “рай” і “пекла”, спасціжэннем сутнасці міфалагічных уяўленняў пра прыродныя стыхіі, жывёльны, рэчыўны і раслінны свет. Засяродзім спачатку ўвагу на экспедыцыйных запісах звестак пра асэнсаванне

біблейскіх падзей. Заслугоўвае ўвагі народная інтэрпрэтацыя праблемы паходжання свету. Калі, напрыклад, паводле сведчанняў жыхароў в. Бялёў, *"свет стварыў Бог"* (запісана ад Жогаль А.М., 1910 г.н.), то, зыходзячы з разважанняў жыхароў в. Рычоў, *"свет узнік ад Евы і Адама"* (запісана ад Андрэйкавец Марыі Іванаўны, 1935 г.н.). Паводле сведчанняў інфармантаў, Бог мае воблік чалавека: *"У Бога я веру. Ета такі ж чалавек, як му"* (запісана ў в. Боркі ад Юнчыц Ганны Кандрацьеўны, 1935 г.н.). У міфапаэтычным асэнсаванні жыхароў Бог выступае ў ролі найвышэйшай сілы, ад якой многае залежыць у жыцці чалавека: *"Еты ж чалавек усё можа: можа і палячыць, і хваробу паслаць, мы ж усе пад Богам ходзім* (запісана ў в. Боркі ад Юнчыц Ганны Кандрацьеўны, 1935 г.н.)".

Заўважым, што народныя ўяўленні пра рай і пекла маюць традыцыйны характар і звязаны непасрэдна з тым, наколькі годным было жыццё чалавека: *"Калі ж чалавек быў добры, дык ён, канешне ж, у рай пападзе. Рай знаходзіцца на небе, там, дзе Божанька жыве. ...а калі плахі быў чалавек, Божанька яго не прымае і душа ягоная лятае між людзьмі, пакуль не выправіцца"* (запісана ў в. Лагвошчы ад Сінілы Ганны Яўгеньеўны, 1927 г.н.). У асобных тэкстах міфалагічных апавяданняў адлюстраваны матыў "Божага суда" над душамі памерлых: *"Пасля смерці душы памершых прылятаюць на суд Божы, дзе рашаецца, падуць яны ўніз ці ўзнімуцца ў вырай"* (запісана ў в. Малешаў ад Давыдавай Вольгі Аляксандраўны, 1957 г.н.). Невыпадкова мясцовыя жыхары прытрымліваліся ў жыцці і побыце высокіх маральна-этычных прынцыпаў, асабліва імкнуліся не шкодзіць іншым людзям, каб не трапіць пасля смерці ў пекла: *"Баяліся зрабіць якую злоснасць, каб не пасці ўніз"* (запісана ў в. Малешаў ад Давыдавай Вольгі Аляксандраўны, 1957 г.н.). Іншы раз лёс дзіцяці маглі прагназаваць ў залежнасці ад таго, як паводзілі сябе яго бацькі. Лічылася, што за іх грахі ў будучым будуць пакутаваць дзеці: *"Канешне, лёс вызначаны ў кожнага. Хтосьці будзе гараваць усё жыццё, як дурны. А хтосьці – радавацца жыццю. Калі бацькі нарабілі шмат гора, і пражыўшы жыццё, не паквіціліся за гэта, дык бедным зробіцца дзіця, будзе пакутаваць усё жыццё: такі, мо, лёс"* (запісана ў в. Любавічы ад Бялко Наталлі Савічны, 1943 г.н.).

Этыялагічныя легенды, як сцвярджаюць сучасныя даследчыкі традыцый народнай спадчыны, у прыватнасці А. М. Боганева, "самая значная частка любой рэгіянальнай або нацыянальнай "народнай Біблії" [1, с. 12]. У гэтых адносінах цікавасць уяўляюць міфалагічныя апавяданні, у якіх гаворыцца аб стварэнні першых людзей. Аснову найбольш распаўсюджаных ўсходнеславянскіх вераванняў аб паходжанні чалавека складае біблейскі матыў яго "ўзнікнення" з зямлі: *"Бог хадзіў па зямлі, яму аднаму было вельмі сумна. Ён вырашыў стварыць чалавека: узяў горсць зямлі і сыпнуў з усёй моцы"* (запісана ў в. Любавічы ад Бялко Наталлі Савічны, 1943 г.н.).; *"Бог саздал зямлю, всё растушчэе на земле, а на шэстой дзень саздал з гліны і пяску первого чэлавека – Адама"* (запісана ў г. Жыткавічы ад Халязнікавай Матроны Мартынаўны, 1923 г.н.).

Сярод этыялагічных матываў міфалагічнай прозы Жыткаўшчыны вылучаюцца наступныя: чаму жанчына вымушана ўвесь час працаваць, ці ведалі людзі час сваёй смерці. Што да першага матыву, то ўзнікненне яго абумоўлена неэтычнымі адносінамі жанчыны да чалавека, які аказаўся Богам, што знайшло адлюстраванне ў адным з варыянтаў, запісаным у в. Рычоў: *"Бог падышоў да жанчыны, яна жыто жала, і ёй не было калі паказаць Хрыстосу дарогу. Яна паказала дарогу нагою, тады ён сказаў: "Ты будзеш век працаваць, не будзеш ніколі аддыхаць"* (запісана ад Андрэйкавец Марыі Іванаўны, 1935 г.н.). Другі матыў, узнікненне якога звязана з прадчуваннем чалавекам уласнай смерці, з'яўляецца вызначальным у тэксце міфалагічнага апавядання, запісанага ў в. Дуброва: *"А етаму чалавеку трэ було ўжэ паміраць, а ў гэты час плот у яго паваліўся ды суседскія куры ў гарод лезуць. Ён і вырашыў плот саломай загарадзіць.*

Убачыў ета Бог і кажа: "Чаго ета ты плот саломаю гародзіш, ці ён стаяцьме?" А чалавек гаворыць яму: "От. на мой век хваціць, усё роўна скора памру". Ну, Бог, канечна, рассердзіўся, і таго разу зрабіў так, штоб людзі не зналі, калі чалавек памрэ, калі іх смерць прыдзе" (запісана ад Купрацэвіч Ганны Міхайлаўны, 1922 г.н.). У прыведзеных тэкставых фрагментах знайшла адлюстраванне глыбіня народнай філасофіі асэнсавання жыцця, выпрацаваная на працягу шматлікіх стагоддзяў.

Паводле народных вераванняў, *"ангел даецца каждому человеку пры нараджэнні"* (запісана ў в. Бялёў ад Купрацэвіч Емяльяны Міхайлаўны, 1935 г.н.). Звычайна месцам яго знаходжання з'яўляецца "правае плячо": "Калі нараджаецца дзіцё, то ў яго з'яўляецца анёл на правым плячы" (запісана ў в. Любавічы ад Бялко Наталлі Савічны, 1943 г.н.). Традыцыйнымі з'яўляюцца ўяўленні аб тым, што анёл заўсёды дапамагае чалавеку, знікненне ж яго звязана з непрыманнем Бога: *"А знікае ён толькі тады, калі здрадзіць свайму Богу"* (запісана ў в. Любавічы ад Бялко Наталлі Савічны, 1943 г.н.).

Таемным святлом зорак былі абумоўлены назіранні мясцовых жыхароў за начным небам. У адных мясцовасцях устойлівай была традыцыя асэнсоўваць зоркі як душы памерлых *("Лічыцца, што зоркі – гэта душы памерлых. Калі памірае чалавек, то на небе загараецца зорка. І людзі глядзеліся ў неба, як бы сустракаліся з душамі"* – запісана ў в. Любавічы ад Бялко Наталлі Савічны, 1943 г.н.), у іншых запальванне на небе зоркі звязвалі з нараджэннем дзіцяці *("Каждая зорачка – гэта душа чалавека. Калі зорачка загараецца, то значыць, недзе нарадзілася дзіцятка, а калі падае – то чалавек памёр ..."* – запісана ў в. Лагвошчы ад Сінілы Ганны Яўгеньеўны, 1927 г.н.). Паводле сведчанняў Наталлі Савічны Бялко, 1943 г.н., з в. Любавічы, зоркі ўтварыліся з кропель вады ў выніку моцнага ветру: *"Раней усё плавала ў вадзе. Зрабіўся моцны вецер. Ляцелі брызгі і кроплі папалі на неба, і етакім спосабам спалучыліся зоркі"*.

Каб выклікаць дождж, зыходзячы з мясцовых вераванняў, трэба было кінуць у калодзеж папярэдне ўкрадзены ў суседа гаршчок: *"...украсці ў суседа гаршчок, каб ніхто не бачыў. ... Потым гаршчок кідалі ў калодзеж, хадзілі вакол калодзежа тры разы і гаварылі словы, заклікаючы дождж"* (запісана ў в. Дуброва ад Купрацэвіч Ганны Міхайлаўны, 1922 г.н.). Жыхары в. Рычоў верылі, што дождж можна выклікаць, калі кінуць мак у калодзеж: *"Каб выклікаць дождж, у калодзеж кідалі мак"* (запісана ад Андрэйкавец Марыі Іванаўны, 1935 г.н.).

Важнае месца ў міфапаэтычных уяўленнях жыхароў Жыткавіцкага раёна займаюць міфалагізаваныя вобразы раслін і жывёл. Даследчыца В. У. Бялова слушна адзначыла, што этыялагічныя "біблейскія" легенды пра расліны распрацоўваюць два асноўныя матывы – гэта благаславенне якой-небудзь расліны (кветкі, травы) за добрую справу (дапамога Ісусу Хрысту, Багародзіцы, святым) або праклянцце за ганебныя паводзіны або шкоду, прычыненую. сакральным персанажам ..." [2, с. 200]. У тэксце міфалагічнага апавядання, прысвечаным асіне, гучыць другі матыў – матыў праклянцця: *"Гэта паганае дрэва з-за таго, што асіна не пакланялася Хрысту, як іншыя дрэвы"* (запісана ў в. Бялёў ад Жогаль А. М., 1910 г.н.). *"Крывава-чырвоны" колер лісця асіны тлумачыцца тым, што на ёй "павесіўся здраднік Іуда"* (запісана ў в. Бялёў ад Жогаль А. М., 1910 г.н.). Паводле сведчанняў жыхароў в. Малешаў, у іх вёсцы асцерагаліся, каб *"дуб і ёлка коло хаты рослі, бо дуб здороўе забірае, а колі ёлка перэросце хату, то з етой хаты начнуць людзі поміраць"* (запісана ад Кошман Вольгі Лявонаўны, 1927 г.н.).

Сціплыя звесткі былі зафіксаваны на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна па міфалогіі жывёльнага і рэчыўнага свету. Напрыклад, паводле народных вераванняў, калі выконвалі абрад уваходзін у новую хату, то *"первого кідають чорного кота, штоб той усю хворобу з той хаты забраў"* (запісана ў в. Малешаў ад Точка Вольгі Паўлаўны, 1952 г.н.). Вытокі народных уяўленняў пра міфалагізаваны вобраз мядзведзя звязаны

з яго паходжаннем ад чалавека, які любіў паласавацца мёдам з чужога дупла, а сам ніякіх намаганняў не прыкладаў: *"А каля землянкі расла ліпа і там пчолы булі. Прыйшоў знахар і бачыць, як непрошаны госць яго мёд есць. Пракляў яго знахар і абернуў у мядзведзя"* (запісана ў в. Дуброва ад Купрацэвіч Ганны Міхайлаўны, 1922 г.н.).

Рассыпаная соль на стале, як засведчылі мясцовыя жыхары, прыводзіць да сваркі ў сям'і. Верай у засцерагальныя ўласцівасці солі былі абумоўлены наступныя дзеянні, скіраваныя на прадухіленне негатыўнага ўплыву чужых людзей: *"Калі даеш суседзям малако, то трэба ў слоік укінуць шчыпотку солі, каб не прырабілі"; "Калі ў хату прыходзяць людзі (не з сям'і) і пачынаюць хваліць дзяцей і хазяйку, то трэба ўзяць солі (калі яны пойдуць) і тры разы сыпнуць к парогу"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.). У той жа час соль абавязкова клалі *"дзецям пад падушку, каб салодка спалі"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.).

У народных павер'ях мясцовых жыхароў люстэрка надзялялася здольнасцю ўплываць на ход жыцця чалавека. Напрыклад, верылі, што *"калі люстэрка разбіваецца, то гэта да няшчасця"* (запісана ў в. Малешаў ад Кошман Надзеі Мікалаеўны, 1927 г.н.), калі глядзіш у разбітае люстэрка, таксама *"гэта к няшчасцю"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.). Адзначым, што перад люстэркам забаранялася есці (*"Нельзя перад люстэркай есці, бо з'ясі красату"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.), глядзець у яго, калі на вуліцы навальніца (*"Нельга глядзецца, калі маланка, бо ўбачыш сябе ў старасці"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.), забаранялася *"глядзецца ў люстэрка доўга, бо яно забірае моц і прыгажосць"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.). Зыходзячы з сучасных запісаў міфалагічных звестак, люстэрка можа выступаць і акумулятарам чалавечай энергіі: *"Люстэрка павінна бачыць толькі добры вам настрой, тады ўсё будзе добра. А калі сварыцца насупраць люстэрка, дзе бачна ваша атражэнне, то гэту, энергетыку яно надоўга захавае і ў вас нічога не будзе атрымоўвацца, як вы таго жадаеце"* (запісана ў в. Малешаў ад Давыдавай Вольгі Аляксандраўны, 1957 г.н.).

Шматлікія міфалагічныя ўяўленні ілюструюць сувязь люстэрка (у дадзеным выпадку выконвае функцыю медыятара) з душой чалавека: *"Ніхто не ведае, што знаходзіцца там унутры. Там могуць знаходзіцца ... душы нашых продкаў. Незнарок жа пакрываюць люстэрка хусткай, калі памірае чалавек у гэтай хаце. А для чаго? Каб яго душа не пасялілася ў люстэрке і не шкодзіла"* (запісана ў в. Малешаў ад Давыдавай Вольгі Аляксандраўны, 1957 г.н.); *"Трэба закрываць у хаце люстэрка, калі нябожчык. Бо калі хто-небудзь пабачыць нябожчыка ў зеркале, то сустрэча можа быць хуткай"* (запісана ў в. Вятчын ад Аксёнчыц Зінаіды Іванаўны, 1945 г.н.).

Звесткі, запісаныя пра люстэрка, нож, венік, грошы, ніткі, смецце і інш. адлюстроўваюць як характар агульнаэтнічных народных вераванняў, так і лакальныя асаблівасці. Асэнсаваныя матэрыялы па народнай міфалогіі жыхароў Жыткаўшчыны сведчаць пра багацце і высокую маральна-этычную скіраванасць кодэксу жыцця і побыту палешукоў, традыцыйныя веды якіх не ніколі не трацяць сваёй актуальнасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Беларуская "народная Біблія" ў сучасных запісах / уступ. артыкул, уклад. і камент. А. М. Боганевай. – Мінск: Бед. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2010. – 166 с.
2. "Народная Библия": Восточнославянские этиологичекие легенды / Сост. и коммент. О. В. Беловой; отв. ред. В. Я. Петрухин. – М.: "Индртк", 2004. – 576 с.

УДК 811.161.2’42

В. В. Корольова

КОМУНІКАТИВНА СПЕЦИФІКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Артыкул прысвечаны аналізу камунікатыўнай спецыфікі сучаснага ўкраінскага драматургічна тэксту. Адзначаецца ўзмоцненая функцыянальная нагрузка драматургічнага слова, вылучаны характэрныя рысы сучаснай драматургіі, якія ўплываюць на камунікатыўную прастору п’есы, у прыватнасці на апасродкаваныя зносіны аўтара з чытачом. Даказана, што спецыфіка камунікатыўнай сістэмы сучаснай п'есы абумоўлена трансфармацыяй драматычнага хранатопу, працэсамі дэтабуізацыі, узмацненнем персанажнай разнастайнасці, жанравым эксперыментам і гульнявой стыхіяй.

Узвичаєне літературознавче потрактування драми як роду художньої літератури, основаному на імітації, моделюванні дії, призначеної для розігрування на сцені, визначає специфіку структурування п’єс: чітке виокремлення в структурі тексту двох комунікативних планів – план автора (зовнішня комунікація) і план дійових осіб (внутрішня комунікація). Родова специфіка драми зумовлює як суто зовнішні специфічні ознаки (поділ п’єси на дії, епізоди, сцени; графічне виділення авторських ремарок; наявність переліку дійових осіб), так і внутрішні якості (хронотопічна сконденсованість, виразно окреслений конфлікт, театральна умовність).

Значущою ознакою драми є повноголоса мова, з якою персонаж-актор має вступати в діалог (полілог) зі сценічними партнерами й водночас монологічно апелювати до глядачів. Підвищене функційне навантаження драматургійного слова пояснює змогу долучитися до будь-якої комунікативної ситуації: вербалізувати взаємодію між персонажами, бути сприйнятим режисером чи постановником з подальшим утіленням у невербальних компонентах п’єси (декораціях, звуковому чи світловому оформленні), стати основою сприйняття читачем як адресатом драматургійного твору. У практиці сучасних наукових розвідок постають тлумачення драматургійного тексту як специфічного роду художньої творчості, який істотно відрізняється від інших – епосу та лірики – не лише способом подання авторського задуму (мовною організацією тексту), але й формою донесення до адресата художньо-образної інформації, закодованої в мовних засобах [4, с. 6]; як складної двоплощинної комунікативної системи [5, с. 17]; як своєрідної “переривистої безперервності”, через яку відтворено напруження драматичної боротьби, сформовано конфлікт, здійснено характеристику (самохарактеристику) персонажів [8, с. 17].

Серед характерних рис сучасної драматургії, що впливають на комунікативний простір твору, виокремлюємо такі: 1) трансформацію драматичного часопростору, 2) зняття всіляких табу, 3) розмаїття персонажів, 4) жанровий експеримент, 5) ігрову стихію. Простежимо, як зазначені зміни модифікують комунікативну організацію сучасних українських п’єс.

1. На противагу класичним канонам, ознакою яких був, зокрема, принцип єдності часу й простору, вербалізований в авторських ремарках з докладним описом місця дії, сучасні п’єси характеризує відсутність чіткої локальної детермінації драматургійних творів. Унаслідок цього маємо зменшення авторської комунікативної партії на початку п’єс. Подекуди початкові мізансценічні ремарки або відсутні в тексті п’єси загалом (О. Жовна “Експеримент”, Д. Левицький “Синій бус”, Б. Мельничук “Двоє під ковдрою”), або настільки абстрактні, що уможливлюють безліч варіантів для театральної інтерпретації чи для читацької фантазії. Наприклад:

А. *1.*

З проектора на сцену: Україна кінця XVII…

Хор. Се було тоді, коли ще мого батька не було… (А. Вишневський “Козак Мамай і ключі від раю”).

Б. *Дія перша.*

Майстерня, повна світла.

Маляр. Боже, де моє натхнення? (Р. Кухарук “Портрет”).

2. Сучасні п’єси, ураховуючи відсутність цензури й посутню свободу, схарактеризовано імморалізмом, появою маргінальних персонажів, використанням ненормативного мовлення. Долучення позалітературних елементів до драматургійного тексту, а також активізація взаємодії між мовними одиницями різних стилів спричинюють посилення діалогічності сучасного драматургійного дискурсу. Вільне поводження драматургів з мовним матеріалом впливає на паратекстовий складник п’єс. У цьому разі фіксуємо залучення до прямої мовленнєвої партії автора жаргонізмів, діалектизмів, суржикізмів. Наприклад:

Шкільна лабораторія. … Над тваринним куточком висить ***макєт*** *роздавленої жаби. Вінчає* ***обстановочку*** *портрет Дарвіна. Дарвін на портреті показує руками на брудну* ***обізяну****. З рота у Дарвіна вилазить напис: “Бога – нема”* (Л. Подерв’янський “Цікаві досліди”).

3. Літературознавці зауважують, що для сучасної української драматургії властиве “зображення героя, який є своєрідним ‘камікадзе’, що стає однією з характерних рис української драматургії” [6, с. 7]. О. Біла зазначає, що сучасна література потребує героя, який має бути унікальним і незалежним, мудрим, мужнім і хоробрим патріотом, носієм гордого нескореного духу, вимогливим до себе і своїх учинків, а “в основі творення образу героя новітньої літератури повинні лежати ті духовні цінності, що роблять людину Людиною” [1, с. 171–172]. Утім, героями в аналізованих п’єсах постають пересічні дійові особи, “маленькі” люди. На відсутності героя подекуди акцентують і дослідники, зокрема Л. Залеська-Онишкевич виявляє в сучасних драматургійних текстах “симптом потреби героїв” [3, с. 136]. На “звичайності” своїх персонажів та змальованих у п’єсі подій наголошують, власне, і драматурги, нерідко вербалізуючи це мовними маркерами в ремаркових елементах. Наприклад:

А. ***Звичайний*** *ранок маленького провінційного міста…* ***Типовий*** *під’їзд* ***типової*** *“хрущоби”…* (О. Росич “Останній забій”).

Б. ***Звичайна*** *квартира.* ***Стандартна*** *обстановка. З вітальні, центральної частини сцени, видно дещо з кухні, спальні* (В. Сердюк “День пригод, або 32 червня”).

Водночас драматургія останніх десятиліть надзвичайно урізноманітнює систему персонажів: від новітніх версій архетипних героїв (архетип матері – І. Липовський “П’ять нещасних днів”; архетип батька – В. Лисюк “Давид”; образ Бога – О. Гончаров “Сім кроків до голгофи”) аж до оживлених речей (*Вуличний ліхтар* – Ю. Паскар “Людина”; *Будильник* – Д. Гуменний “Село. Еволюція (8-й поверх)”; *Жовта кулька* – В. Сердюк “Розібрати М.** на запчастини”). Серед сучасних героїв фіксуємо представників різноманітних соціальних прошарків, що вмотивовує використання в межах персонажної комунікації численних діалектизмів, соціолектизмів, суржикових слів, інвективної лексики, через що мовна особистість дійової особи та її комунікативна діяльність істотно різняться від героїв попередніх років.

4. Сучасний драматургійний процес характеризує жанровий експеримент як спробу відійти від драматургійних традицій. Такі трансформації продукують утворення авторських жанрів, що дає змогу драматургові експериментувати з формою п’єси, зокрема спричинює до епізації сучасної драми. У цьому разі автор не зважає на канонічну лімітованість художніх можливостей драми й застосовує структурне розширення й функційне ускладнення ремаркового пласта п’єси, надаючи йому рис

оповідності. Чітке нейтральне вказування для сценариста перетворено в ремарках на засіб авторського самовираження й впливу на читача, що змінює класичну адресатність такої комунікації. Наприклад:

На сцені той самий столик, щоправда, тепер він виблискує, інтимно сервірований до вечері при свічках. На стільці в недбалій позі, що аж ніяк не в'яжеться з вишуканим вечірнім вбранням, в глибокій задумі сидить Лєна. Перед нею, на столику, в целофановому пакеті лежить невелика кухонна сокирка – предмет, знайомий будь-якій господині. На колінах у дівчини розкрита папка – "ДІЛО №" – з якимись документами. Певний час Лєна нерухома, відтак, ніби пригадавши щось, востаннє заглядає в папери, закриває папку, бере зі столика сокирку в пакеті, розглядає її, в задумі намацує щось у себе на голові, недбало відсьорбує ковток вина з напівпорожнього келиха, усміхається. Далі збирає і ховає в нижню поличку столика свої сумні скарби. Раптом насторожується, прислухається і, закинувши ногу на ногу, добирає пози млосного чекання. На сцені з'являється страшенно загнаний, мокрий і забілений крейдою хлопець. Це – Максим. Його черевики геть заляпані багнюкою і, схоже, він сам лише зараз починає усвідомлювати, що варто було, принаймні, зняти верхній одяг. Обличчя Лєни осяває чарівна посмішка – і хлопець сідає навпроти неї. Пауза (О. Сліпець "Хроніки першого курсу").

Наведена ремарка окреслює тенденцію до розширення ремаркового пласта п'єси як структурно (наявність складних речень), так і функційно (передавання авторських оцінок, формування підтекстової інформації).

Специфічною є комунікативна структура такого драматургійного жанру, як моноп'єса, що структурно складена з монологу, який виражає цілісну мовленнєву діяльність однієї дійової особи й не передбачає відповіді та зміни комунікативних ролей. Герой моноп'єси є транслятором авторських ідей, через що комунікативну діяльність персонажа саме монодрами драматург наділяє такими мовними здібностями, які вважає актуальними й цікавими для читача.

Сучасну драму характеризує наявність "авторських" жанрів. У таких випадках драматург посилює іллокутивну значущість власної комунікативної партії, надаючи індивідуального визначення жанрові п'єси й виформовуючи читацькі очікування, наприклад: Я. Верещак "Жебрацький детектив" – *безглуздя*; Ю. Тарнавський "Коні" – *кінська драма-гротеск на одну дію з прологом та епілогом*; Б. Мельничук "Хто дзвонить у двері?" – *катавасія в стилі абсурду*.

5. Можна погодитися з тим, що "популярність української п'єси кінця XX – початку XXI ст. ґрунтується, зокрема, на мовній креативності – такому типові мовомислення, який не тільки відтворює активні лінгвальні процеси, але й формує мовну модель сучасного суспільства" [7, с. 7].

У сучасних драматургійних творах активно використовують принцип гри. У межах комунікативної структури драматургійного дискурсу ігрова практика спричинює руйнацію кордонів між зовнішньою й внутрішньою комунікацією. Зокрема, драматург може вводити до внутрішньої комунікації персонаж, який постає в образі автора п'єси. Мовленнєву діяльність такого драматургійного героя зреалізовано й на рівні внутрішньої, і на рівні зовнішньої комунікації. Наприклад:

А в т о р. Нарешті!.. (До глядачів). Знаєте, у якийсь час роботи над п'єсою герої починають жити не так, як задумав автор. Вони сваволять, і ти вже не правиш ними. Скоріше – вони розпоряджаються тобою… (І. Негреску "Допит небіжчика").

Мовну креативність драматурги використовують і в персонажному спілкуванні, що зазвичай доводить відмінність розмовного й драматургійного діалогу, демонструючи підготовленість (неспонтанність) останнього. Наприклад, плеонастичні конструкції як елементи мовної гри в репліках дійових осіб свідчать про роботу автора над добором схожих синтаксичних конструкцій, що неможливо зробити без пауз і затримок під час усного діалогічного спілкування:

З'являються два клоуни. ... І раптово кричать. "Вітаємо! Вітаємо!.." Потім кажуть – із чим вітають (можуть розважатися інтонаціями).

Перший клоун. З активністю, артистизмом, благородством, безстрашністю, віртуозністю, великодушністю, галантністю, дружелюбністю, добротою, ініціативністю, винахідливістю, мудрістю…

Другий клоун. З винахідливістю, наполегливістю, оптимістичністю, дотепністю, проникливістю, рішучістю, спокоєм, завзятістю, хоробрістю, чесністю, енергійністю, і з білою пухнастістю… (С. Щученко "F.ART").

Отже, відхід від класичної драматургійної конструкції, жанрові експерименти та реалізація креативності в тексті п'єс зумовлюють специфіку комунікативної системи сучасного драматургійного дискурсу. Наслідком чого є посилення діалогічності сучасного драматургійного дискурсу, структурне розширення й стилістичне розгалуження паратекстових складників п'єси, трансформація мовної особистості персонажа та його комунікативної діяльності, руйнація кордонів між зовнішньою й внутрішньою комунікацією в межах тексту сучасної української п'єси.

Список використаних джерел

1. Біла, О. Якого літературного героя потребує XXI століття / О. Біла // Дніпро. – 2005. – № 9. – С. 171–172.

2. Бондарева, О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Є. Бондарева.– Киев: Четверта хвиля, 2006. – 511 с.

3. Залеська-Онишкевич, Л. Текст і гра: українська модерна драма / Л. Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк; Львів: Літопис, 2009. – 472 с.

4. Іванишин, Н. Я. Лексичні засоби формування імліцитності в драматургійному тексті (на матеріалі української драми початку ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. Я. Іванишин. – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.

5. Криницька, О. І. Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі української модерної драми кінця ХІХ – початку ХХ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук / О. І. Криницька. – Івано-Франківськ, 2009. – 20 с.

6. Мірошниченко, Н. Апологія страйку / Н. Мірошниченко // Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії. – Киев: Вид-во Соломії Павличко, 2004. – С. 7–8.

7. Ожигова, О. В. Стилізація усно-розмовного мовлення в сучасній українській драматургії: автореф. дис. ... канд. філол. наук / О. В. Ожигова. – Киев, 2003. – 23 с.

8. Слюсар, Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. О. Слюсар. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.

9. Шаповал, М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. … д-ра філол. наук / М. О. Шаповал. – Киев, 2010. – 38 с.

УДК 745.04 (477+476) (09) «17/20»

Т. В. Луговик

ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ОЗДОБЛЕННЯ І ТРАДИЦІЙНА КОЛЬОРОВА ГАМА УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКИХ КАХОЛЬ КІН. XVI – ПОЧ. XX СТ.: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

У артыкуле вызначаны асноўныя тэндэнцыі развіцця ганчарнага-кафлянай справы Беларусі і Украіны канца. XVI – пач. XX ст.:, прааналізаваны арнаметальны дэкор і традыцыйная каляровую гаму вырабаў. Прасочаны асноўныя матывы і семантыка вобразаў беларуска-ўкраінскіх вырабаў.

Аналізуючы асаблівасці развіцця ўкраінскага-беларускага кафлянай справы канца. XVI – пач. XX ст., варта адзначыць іх агульнасць у каляровай гаме (жоўты, карычневы, зялёны, сіні колеру), дэкаратыўным убранні і сюжэце (антрапаморфныя і зааморфныя матывы, выявы кветак, фантастычных істот, «птушыны арнамент»). Разам з тым, адрозненні заключаюцца ў семантыцы намаляваных вобразаў. Гэта звязана, перш за ўсё, з асаблівасцямі містычных уяўленняў, вераванняў і светапогляду, а таксама з традыцыйнай бытавой культурай насельніцтва.

Гончарні кахлі є одним з найцікавіших зразків декоративно-прикладного мистецтва доби пізнього Середньовіччя та Нового часу. Вони відображають духовний світ, знайомлять з віруваннями та світоглядом населення, слугують джерелом до вивчення його традиційно-побутової культури та художніх смаків. В умовах синкретичності мистецьких традицій окремі регіони гончарно-керамічної справи зберігали свої типові риси та самобутність до початку XX ст., чим викликали особливий інтерес дослідників народного мистецтва та вчених-керамологів. З огляду на це, особливе зацікавлення викликають питання взаємодії та взаємопроникнення мистецьких традицій в оздобленні керамічних виробів сусідніх держав і територій, зокрема, України та Білорусі, пов’язаних історичними, економічними та геополітичними зв’язками. Вони дозволяють прослідкувати спільність естетичних смаків та уподобань в оздобленні виробів, а також витоки та еволюцію орнаментального декору.

Детальна інформація про кахляну справу др. пол. XVI – поч. XX ст. міститься у роботі видатного українського етнографа і керамолога Євгенії Юріївни Спаської, науковий інтерес якої становило гончарство Лівобережної України. Вона зазначала: «На Чернігівщині можна зустрінути силу найрізноманітніших кахоль. Але не всі вони місцеві; є серед них кахлі дійсно чернігівські, а й привозні з Росії, і з-закордону: ці останні – самі панські, заводські» [1, с. 5]. Між місцевими чернігівськими кахлями теж існував чіткий розподіл на «панські» і «селянські», або, як писала Спаська: «…на ті, що зроблено на чернігівських кахльових заводах, і такі, що виробляли по своїх майстернях звичайні ганчари-горшечники» [1, с. 5]. Щодо розвитку білоруського кахлярства у вищезгаданий період, відомий білоруський історик і археолог Олег Анатолійович Трусов відзначав: «...разам з фабрыкамі, падпарадкаванымі заможным уладальнікам, якія выконвалі заказы найбольш багатай часткі насельніцтва, працягвалі існаваць шматлікія саматужныя ганчарныя майстэрні з больш таннай прадукцыяй, якія і ўносілі ў вытворчасць свій асаблівы народны каларыт» [2, с. 18]. Тобто, і в Україні, і Білорусі, поряд з традиційними гончарними майстернями, існували фабрики з виготовлення кахель; тобто існувало розмежування між кустарною та заводською продукцією, тобто виробами для біднішої та заможнішої частини населення відповідно.

З XVII ст., за припущеннями Є. Ю. Спаської, окремі гончарі-кахельники виготовляли зелені рельєфні формовані кахлі. Вони були великі за розмірами (32 х 24 см), одноколірні, з високою, прикріпленою до країв рамки, румкою. Найчастіше такі кахлі замовляли заможні категорії населення – міщанство і панство, інколи – монастирі. Виготовляли ці кахлі в північній та центральній частині Чернігівщини (Клинці, Кролівець (нині Сумська обл.), Ріпки, Грабів). Проте, як відзначала Є. Ю. Спаська, жодної вцілілої печі, обкладеної такими кахлями, не збереглося [1, с. 7]. На території Білорусі у XVII ст., як зазначав О. А. Трусов, також набула поширення «зялёная паліваная кафля... з круглай румпай з насечкамі і рэльефнай вонкавай пласцінай» [2, с. 6]. Уламки таких кахель були знайдені під час будівельних робіт та при розкопках Замкової гори у Мінську.

З поч. XVIII ст., на думку Є. Ю. Спаської, з панського вжитку поступово зникають зелені рельєфні кахлі. Учена пов’язувала це явище з процесом розповсюдження на сусідніх територіях Росії і Польщі моди на розписні кахлі. Разом з тим, О. А. Трусов вказує, що вперше поліхромні розписні кахлі потрапили на території вищезгаданих держав саме від білоруських майстрів: «Паліхромная беларуская кафля

ў XVII ст. паступова трапляе ў Маскоўскую дзяржаву, не знаёмую да гэтага часу з паліхромнай ганчарнай вытворчасцю. Даследчыкі лічаць, што майстры, якія аздобілі паліхромнай кафляй з раслінным арнаментам фасады царквы Св. Тройцы ў Нікітніках (збудавана ў 1635 годзе ў Маскве), паходзяць з Беларусі. Пра гэта сведчаць кампазіцыя і прамалёўка арнаменту і каляровая гама палівы (бірузовая зеляніна, густая сінь і пералівы белага з сонечна-жоўтым)... на Смаленшчыне існавала ў першай палове XVII ст. мясцовая школа беларускіх кафляроў, сведчаць вынікі археалагічных раскопак» [2, с. 13]. Тобто, поліхромні розписні кахлі, як зазначав Прусов, вперше були виготовлені білоруськими майстрами ще в кін. XVI ст. На поч. XVII ст. мода на ці кахлі поширилася на сусідні території – Польщі, Росії, пізніше – України.

До поч. XVIII ст. місцеві чернігівські майстри розписні поліхромні кахлі не виготовляли, проте у зв’язку зі зростаючим попитом на даний вид продукції, гончарям все ж довелося розширити свій асортимент і розпочати їх виготовлення. До сер. XIX ст. на півдні Чернігівщини, (Ніжинщині, Борзнянщині і Конотопщині (нині Сумська обл.) майстри продовжували виготовляти рельєфні кахлі. Проте цей вид кахель зазнав змін і трансформацій як у формотворчому, так і художньо-декоративному відношенні. На відміну від попередніх, панських зразків, ці південно-чернігівські рельєфні кахлі були невеликі за розміром, формовані в дерев’яних формах з медальйоном всередині і рельєфним кантом по краях. Є. Ю. Спаська підкреслювала спадкоємність мистецьких традицій виробів: «Вони наче слідом ідуть за тими великими зеленими кахлями, що виробляли раніш для панів, доки на них не скінчилася мода…» [1, с. 9]. Щодо білоруських кахоль, то у др. пол. XVII – поч. XVIII ст. «...інтэр'еры магнацкіх палацаў аздаблялі паліваныя кафлі-медальёны з выявамі гербаў уладальнікаў. Такія кафлі – і зялёнапаліваныя, і паліхромныя знойдзены намі падчас раскопак Мірскага замка... З сярэдзіны XVII ст. на змену зялёным прыходзяць кафлі, пакрытыя рудымі, карычневымі і светла-карычневымі глазурамі, зафарбаванымі вокісламі жалеза і марганца... У пачатку XVIII ст. на змену рэльефным паліхромным кафлям прыходзяць распісныя, з роўнай паверхняй, так званы «галандскі тып» [2, с. 11, 14, 15]. Разом з тим, в деяких регіонах гончарного виробництва (Могильов, Вітебськ) побутували рельєфні кахлі в стилі пізнього бароко або рококо.

З приводу сюжетного оформлення чернігівських кахель, Є. Ю. Спаська інформувала: «На найстаріших, з відомих мені, зелених кахлях, переважно панських, – рельєфи високі;... м’які, округлі, «оклад з Євангелія», леви з короною… Пізніші, селянські і міщанські кахлі, теж зелені, були з невисоким рельєфом і простим взірцем («кружалечка» посередині і невеличкий виступ ближче до країв), хоч зовсім рівні; і взагалі, і самі кахлі, і румки в них значно дрібніші…» [1, с. 14]. Кахлі були традиційно одноколірні – зелені. Інколи траплялися дво- і триколірні зразки кахель, коли на одній кахлі гончар вміло поєднував зелений, жовтий і білий кольори.

Схожі риси в оздобленні спостерігалися і на білоруських зразках, проте існували певні відмінності, пов’язані з історичним розвитком територій. Саме вони становили основу сюжетного орнаменту: «Каларыт складаўся з белага, жоўтага, светла- і цёмна-зялёнага, блакітнага, цёмна-сіняга і карычневага колераў... У канцы XVI – першай палове XVII ст. на Беларусі атрымала шырокае распаўсюджванне паліваная кафля з выявай галавы амура або анёла з крылцамі, а зрэдку і іх фігур. У гэты ж час шырока ўжываецца гзымсавая і сцянная кафля, на якой ёсць выява чалавека на кані (вершніка). Значная колькасць кафлі з гэтай серыі звязана з адлюстраваннем герба Вялікага княства Літоўскага — «Пагоні». Такая кафля знойдзена ў Гродне, Мірскім замку, Магілёве, Заслаўі, Друі і іншых гарадах Беларусі. Другая група беларускай кафлі мае розныя варыянты выявы святога Юрыя (Георгія) – Пераможцы» [2, с. 12, 10]. Крім того, набули поширення кахлі з біблейськими сюжетами – «выява Ісуса Хрыста, над галавой якога лунае Святы Дух у выглядзе белага голуба [2, с. 8].

Майже одночасно, поряд з зеленими рельєфними полив'яними кахлями, на Чернігівщині побутували й неполив'яні. Їх орнаментика була схожа з полив'яними: рослинний абстрактно-арабесковий орнамент (квіти, дерева); з тварин – стилізовані леви та двохголові орли. Розмір таких кахоль – 15–17 х 20–21 см. Зазвичай їх розписували синьо-блакитною фарбою (смальт-силікат кобальту), яку називали «шмілкою», зеленою (оксид міді), або, за Спаською, «…брунатною (перепалена залізна різ)» [1, с. 15]. Часто ці кольори поєднувалися і створювали незвичайні відтінки: «Усі ці кольори під жовтуватою свинцевою поливою дуже добре сполучаються між собою й роблять приємне враження» [1, с. 15]. На білоруських неполив'яних зразках зображувалися фантастичні істоти (переважно дракони) та людські силуети [3, с. 5].

Рослинний орнамент – поширений мотив на українських кахлях, зазвичай не зображувався рясним. Квіти були вписаними в ромб, який візуально обмежував суцвіття. Дрібні п'ятипелюсткові квіти, які гончарі називали «фіялками», зображувалися з довгим і тонким листям, пуп'янками, а іноді навіть з корінням [1, с. 15, 18]. Проте, обов'язковою умовою композиції було зібрання квітів у букет, який стояв у кошику чи вазі з ампірними тонкими ручками. Інколи майстри зображали суцвіття одним кольором фарби, без жодного моделювання пелюсток [1, с. 19]. Білоруським кахлям були притаманні «...малюнкі васількоў, рамонкаў альбо сланечніка» [3, с. 14].

На українських виробах майстри зображали людей. У праці «Кахлі Чернігівщини XVII–XIX ст.» Є. Ю. Спаська описувала цей декор таким чином: «…тут, на чернігівських – на світлому тлі одна, рідко дві (і ніколи три) постаті стоять, або сидять…рясні фестони, фіранки, під якими инколи деякі з них містяться, також і чудне вбрання їх мимоволі наводить на думку, що це декорації й актори лялькового театру» » [2, с. 17]. Персонажі ніби висять у повітрі, адже жодних меблів, будівель на задньому фоні не зображувалося. Проте привертала увагу жвавість і ритмічність самого сюжету: зображені люди «…вітаються, палять люльки, їдуть в екіпажі, піячать, грають на скрипці» [2, с. 17]. Навіть, якщо зображена на кахлі людина копала землю, то земля була представлена невеличкою горизонтальною рискою. Якщо за сюжетом жінки займалися прядінням, то запропонований орнамент мав такий вигляд: «Гребінь виходить з днища, якого заправлено за пояс. А від нитки, що тягнеться з гребня, веретено падає додолу й ці дві горизонтальні й дві вертикальні лінії так ув'язані з постаттю пряхи, що дають надзвичайно обмежену і закінчену композицію» – робить висновок вчена [2, с. 17]. При зображеннях людей, переважно чоловіків, прослідковувалася ціла сюжетна інсценізація: «вони стоять, сидять на стільцях, коло столів з пляшками чарками, але всі ці предмети намальовано окремо один біля одного…» [2, с. 22]. Чоловічі персонажі були музиками, п'яницями, москалями, комедіантами та зображувалися в профіль і анфас, з округлим тулубом, тонкими руками і ногами. «Взагалі людину буває виображено в найвигіднішій позі, щоб руки і ноги були видко цілком, нічим не прикрито; – ноги цілком буває видко навіть крізь довгополу одіж…» [2, с. 23]. Округлий тулуб людини оздоблювався крапками, ніби ґудзиками або ж фестонами, що нагадували луску. Жіноче вбрання, зокрема спідниці – «смугнасті, довгі, прямі, як дзвін, без усяких складок; на взуття лише иноді натякає інший колір нижньої частини ніг» [2, с. 23]. Особливу увагу дослідниці привернули східні мотиви, присутні в жіночих зображеннях: «Жінки, навіть коли вони з веретеном і гребнем, або підносять чарку, нічим не скидаються на місцевих, а є й така, в довгому покривалі з френзелями, в шальварах, з маленькими ніжками, з довгим волоссям, що частує музиканта, яка скоріше нагадує східну гурію, аніж місцеву жінку» [2, с. 23].

Зображення людей в білоруському кахлярстві було поширене у формі «партрэтной кафлі», яка поділялась на 3 різновиди: «...Да першай групы можна аднесці прамавугольную кафлю, на якой еець паясная выява сталага мужчыны з барадою (або маладой жанчыны) у рэнесансных строях, упісаная ў вялікі арачны праём...

«Партрэтная» кафля другой групы ўпрыгожана профільнай выявай барадатага мужчыны ў рэнесансным берэце і мае квадратныя памеры. Гэты сюжэт беларускія кафляры маглі запазычыць у італьянскіх майстроў-керамістаў з г. Фаэнцы... Кафлі трэцяй групы знойдзены пакуль толькі ў Гродне і Мінску. На іх вонкавай пласціне з двухпрыступкавай рамкай па краях маецца малюнак чалавека ў профіль, які трымае ў руках рэчы, падобныя да атрыбутаў каралеўскай або імператарскай улады (дзяржава і скіпетр)» [3, с. 7].

«Вояки», як типові персонажі в орнаментиці кахель, за описами Є. Ю. Спаської, були мало схожими на військових. Зображувалися, переважно, з люльками й озброєні списом чи шаблею. Одним з найцікавіших орнаментів з постаттю «вояка» була кахля з характерними східними мотивами: «Східньою постаттю здається вояка з великими очима й тонким довгим носом. З кучерявим волоссям, з довгим списом, у високій, наче хутряній шапці, в одежі, що її заспіль поцятковано ґудзиками» [1, с. 23]. На виробах були присутні зображення кінних екіпажів, зазвичай у профіль, дуже схожі, як зазначала Спаська, «на золоті карети Єлізаветинської доби» [1, с. 24].

На білоруських кахляї зображався, зазвичай, «узброены вершнік з шабляй, пікай і пісталетам» адлюстраваны на кафлі XVII ст. з Заслаўя. У 1988 г. археолаг І. Сінчук знайшоў у Магілёве фрагмент паліхромнай кафлі XVII ст. На ёй — малюнак амазонкі, якая страляе з лука. Да сярэдзіны XVII ст. можна аднесці малюнак пешага воіна, упісанага ў васьмігранную рамку на мсціслаўскай кафлі. Постаць воіна з шабляй у выцягнутай руцэ, упісаная ў паўцыркульную арку, вакол якой размешчаны гірлянды расліннага арнаменту... Вельмі цікавую кафлю з выявамі пешых і конных вояў, пакрытую цемна-зялёнай палівай квадратнай формы, знайшоў Г. В. Штыхаў на паселішчы каля вёскі Гарадзішча Мінскага раёна. Па краях вонкавай пласціны праходзіць надпіс кірыліцай, дзе можна прачытаць словы «...К великому Новугороду...» Г. В. Штыхаў датуе гэтую кафлю XVII ст...асобнае месца займае паліхромная кафля з раскопак, праведзеных аўтарам у 1988 годзе на Старым Замку ў Гродне. Гэта вялікі фрагмент паясовай кафлі з выявай двух воінаў у рэнесансным уборы. Адзін з іх трымаеўруках дзіду, адругі — меч, альбо корд. Сцянную кафлю з гэтай жа печы аздабляў малюнак мужчынскага бюста ў лаўровым вянку. Выява мужчынскай галавы пададзена ў профіль, прычым яна займае цэнтральную частку вонкавай пласціны і ўпісана ў круг. У кутах знаходзяцца выявы львоў і двухгаловых арлоў» [3, с. 13, 6, 10].

«Надзвычай цікавай з'явай у беларускім кафлярстве канца XVI і XVII ст. была анімалістыка. Сярод шматлікіх выяў свойскіх і дзікіх жывел, птушак, рыб можна вылучыць два падыходы да іх адлюстравання. Адзін — рэалістычны, там прасочваецца развіццё і станаўленне стылю ад першых натуралістычных адбіткаў з жывых ракаў і рыб, дзе майстар нібы яшчэ прыстасоўваўся да перадачы анімалістыкі — вывучаў пластыку, мову, тэхналогію — да выяў, зробленых прафесіянальна, з высокім майстэрствам, адчуваннем малюнка і характару жывёл. Другі падыход характарызуецца адцягненай трактоўкай вобразаў. Выявы жывёл выкарыстоўваюцца для алегарычнай, іншамоўнай перадачы зместу згодна характару жывёлы. Яны надзяляюцца сімваламі, а арол асэнсоўваецца з цэнтралізацыяй улады, гонару, сілы. Коні, сабакі, ваўкі, шакалы, лісы, малпы, цмокі, вялікае мноства іншых выяў жывёл выкарыстоўвалася для перадачы патрэбнага зместу. Вельмі часта майстар, які ніколі не бачыў драпежных або фантастычных жывёл (як леў, шакал, арол, грыфон, цмок), маляваў іх па-свойму. У выніку з'яўляліся фантастычныя выявы, дзе ў звычайнага сабакі адрасталі непамерныя кіпцюры, зубы, маляваліся крылы; тулава гуся прыстасоўвалася да арлінай галавы. Ёсць зусім неверагодныя, незразумелыя выявы. Такая трактоўка анімалістычных выяў часцей за ўсё выкарыстоўвалася ў геральдыцы» [2, с. 13–14].

Різновидами анімістичних зображень на українських кахлях були коні – з розкішними хвостами і гривами, проте, тонкими ногами і довгими шиями, що надавало їм певної казковості. Контури тіла наносилися на кахлю лініями, крапки та

різнокольорові плями виконували, скоріше, функцію орнаменту, а не анатомічну будову коня. Також на українських кахлях зображали, переважно левові обличчя, які були стилізовані до людських або совиних. Прикметно, що їх зображали лише в анфас. Вони могли посміхатися чи грізно дивитися круглими очима на глядача. «Іноді в нього одна пара лап довга, друга коротенька; він то з гривою, то з круглою вусатою котячою голівкою. А тулуб у нього то в кола, то в луску, то смугастий, то в крапки» [1, с. 21].

Поширеним сюжетом на українських кахлях була «пташина» тематика: «Надзвичайно елегантні, гарні, плавкі і різноманітні ці малюнки птахів, що їх зроблено певною рукою; инколи це чепурний птах на два кольори з модельованим пір'ям на крилах, хвості, тулубі; іноді це майже однокольорова невеличка пташка; але це не реальні птахи різних пород – хижаки, мисливські чи свійські – це просто якісь легкокрилі, граціозні істоти взагалі, до того ще іноді з людським обличчям» [1, с. 21]. «Справжнього», не казково зображеного півня Є. Ю. Спаській довелося бачити лише раз – на одній з кахель старої, вже розібраної печі. Він був зображений з гребінцем і великим хвостом, що стояв над граблями з косою. Судячи з форми кахлі – округла і великого розміру – дослідниця зробила висновок, що вона розміщувалася десь всередині, «над «дзеркалом» печи» [1, с. 21]. Півень, який в давніх віруваннях символізував вогонь та сімейний затишок, зазвичай був охоронцем домашнього вогнища. Саме тому, за висновками Спаської, такі зображення найчастіше локалізовувалося саме посередині композиційної структури печі.

Цікавим питанням до вивчення є з'ясування походження і трактування орнаменту двоголового орла. Є. Ю. Спаська зауважила, що витоки цієї «пташиної» символіки слід шукати не на монетах, як свого часу вважала дослідниця народного мистецтва Марія Фріде. Цей сюжет починає з'являтися на побутових речах з сер. XVII ст., причому виконувався він різними техніками на різних речах панського вжитку: рушниках, скатертинах, посуді і кахлях. Такі орли зображувалися з широкими розправленими крилами, міцним тулубом, широким, округлим пір'ям та великим розправленим хвостом. «…На міцних шиях невеликі, вишукані короновані пташині головки майже завжди з довгими чубками, між ними ще одна висока смугнаста корона; в одній лапі – округла з хрестом «держава», у другій – скіпетр, наче висока, струнка квітка з довгим листям» [1, с. 24]. В білоруському кахлярстві присутні також зразки, оздоблені «...выявай двухгаловага арла, знойдзена З. Яцкевічам у цэнтральнай частцы гістарычнага цэнтра г. Магілёва. Пры вырабе гэтай кафлі ўжыты рознакаляровыя палівы. Грывы львоў, што трымаюць геральдычны шчыт, жоўтыя, ніз тулава — сіні, хвасты — малочна-белыя. Знешняя абводка шчыта сіняя, а ўнутраная — жоўтая. Тулава двухгаловага арла мае карычневы колер, а лапы са скіпетрам і дзяржавай — жоўтыя. Рамка, што праходзіць па краях вонкавай пласціны кафлі, афарбаваная ў малочна-белы колер і спалучаецца з зялёна-блакітным колерам. Папярэдняя датыроўка гэтай кафлі – другая палова XVII ст. [3, с. 14].

Нові тенденції в оздобленні українських та білоруських кахляних зразків почали з'являтися з др. пол. XVШ ст., а саме: «...дэкаратыўныя матывы аздаблення печаў пачынаюць уваходзіць роспісы з гістарычнай тэматыкай, батальнымі і жанравымі сцэнамі, пейзажамі. Прыкладамі для роспісу на кафлі служылі карціны замежных і мясцовых мастакоў, ілюстрацыі з кніг, абразы, вырабы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва», що можна пояснити західноєвропейськими культурними впливами [3, с. 18]. Занепад кахляного виробництва на поч. ХХ ст., притаманний і українським, і білоруським територіям, Є. Ю. Спаська пов'язувала з поширенням заводського виробництва. «Тепер, коли міняється весь устрій життя, селянська кахля ще доживає непомітно по старих хатах свого віку; незабаром ми знатимемо її лише, як музейний експонат, одірваний від свого оточення» [1, с. 30].

Отже, аналізуючи особливості розвитку українсько-білоруської кахляної справи кін. XVI – поч. ХХ ст., варто відзначити їх спільність в кольоровій гамі (жовтий,

коричневий, зелений, синій кольори), декоративному оздобленні та сюжетності (антропоморфні та зооморфні мотиви, зображення квітів, фантастичних істот, «пташиний орнамент»). Разом з тим, відмінності полягають у семантиці зображених образів. Це пов'язано, перш за все, з особливостями містичних уявлень, вірувань та світогляду, а також традиційно-побутової культури населення.

Список використаних джерел

1. Спаська, Є. Гончарні кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. / Є. Спаська. – Київ: Вид-во Київського Крайового Сільськогосп. Музею та П. П. П. виставки, 1928. – 33 с.
2. Спаська, Є. Кахлі Чернігівщини (XIII–XIX ст.) / Є. Спаська. – Київ: Вид-во Київського Крайового Сільськогосп. Музею та П. П. П. виставки, 1927. – 24 с.
3. Прусау, А. А. Беларускае кафлярства / А. А. Прусау. – Минск: «Перамога». – 18 с.

УДК 392.3(476.5-37Полацк)

В. С. Новак

ТРАДЫЦЫІ СЯМЕЙНАЙ АБРАДНАСЦІ ПОЛАЧЧЫНЫ

У артыкуле на багатым фактычным матэрыяле, запісаным падчас палявой экспедыцыі ў 2017 г. на тэрыторыі Полацкага раёна, разглядаюцца рэгіянальна-лакальныя асаблівасці радзінна-хрэсьбіннай і вясельнай абраднасці. Аналіз радзінна-хрэсьбіннай і вясельнай абраднасці праводзіцца з улікам асноўных структурных кампанентаў і звязаных з імі народных вераванняў.

Асобнае месца ў сістэме народнай творчасці Полаччыны займаюць радзінна-хрэсьбінныя і вясельныя абрады, звычаі і песні. Як і ў іншых рэгіёнах Беларусі, радзінна-хрэсьбінны абрадавы комплекс Полаччыны захоўвае агульнаэтнічную традыцыйную аснову. Напрыклад, асаблівую ўвагу прыцягваюць у радзінна-хрэсьбінным абрадавым комплексе прыкметы і павер'і, звязаныя з цяжарнасцю жанчыны, шырока прадстаўленыя ў дародавым цыкле. Па зместу гэтых малых фальклорных жанраў можна меркаваць пра светапогляд беларусаў, народныя этнапедагагічныя прынцыпы гадавання і сямейнага выхавання нованароджанага. У першую чаргу, народныя вераванні былі звязаны з прагназаваннем нараджэння здаровага дзіцяці. Невыпадковымі ў сувязі з гэтым былі забароны для цяжарнай жанчыны пераступаць праз вяроўку, "таму што можыць пупавіна абвіцца ў рабёначка ля шэі", працаваць у святы, асабліва выкарыстоўваць ніткі і вяроўкі ("Калі бальшыя святкі, на Каляды там, ну, трэба ў выхадны дзень не работаць, асобенна там з ніткамі, з вяроўкамі"– запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вішнеўскай Анастасіі Уладзіміраўны, 1937 г.н.), хадзіць на могілкі ("Нельзя хадзіць на пахаванне" – запісана ў в. Шпакоўшчына ад Нікалаевай Надзеі Афанасьеўны, 1932 г.н.), глядзець на пажар ("Нельзя сматрець на пажар, бо еслі бярэмяная схваціцца рукамі за ліцо, то пятна ў рэбёнка будуць" – запісана ў г. Полацк ад Шыманскай Алены Віктараўны, 1946 г.н.), глядзець, як "нясуць нябожчыка" (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Дзюбо Алены Фёдараўны, 1947 г.н.).

У мясцовых радзінна-хрэсьбінных традыцыях было прынята хадзіць у адведкі: "У адведкі прыходзілі блізкія людзі, падругі. Прынасілі падарачкі" (запісана ў в. Багатырская ад Жарковай Ганны Паўлаўны, 1946 г.н.).

Абраду хрышчэння і выбару кумоў, зыходзячы са сведчанняў жыхароў, надавалі вялікае значэнне, бо выкананне ўласцівых для яго рытуалаў звязвалі з лёсам дзіцяці, засцярогай ад няшчасцяў, пажаданнямі яму здароўя. Пугач Вера Андрэеўна, 1941 г.н., з агр. Блізніца, адзначыла, што "кум і кума тады, як хрысцілі рабёнка. Ну, хто вось

з родственікаў". Як удакладніла Дарафеева Галіна Фёдараўна, 1949 г.н., з г. Полацк, выбіралі на ролю кумоў тых, "которые моглі што-небудзь духовнае даць своім дзецям". Па-рознаму каменціравалі мясцовыя жыхары інфармацыю пра рытуал разбівання гаршка з кашай. Напрыклад, паводле выказванняў Жарковай Ганны Паўлаўны 1946 г.н., з в. Багатырская, "гаршчок з кашай не білі. Кашу дзялілі кожнаму па ложкі". У в. Шпакоўшчына на хрэсьбінах меў месца абрад разбівання гаршка з кашай: "Баба варыла кашу. Потым гаршочак з кашай разбіваюць і кожны з маладых стараўся ўзяць сабе кусочак на шчасце" (запісана ад Дзюбо Алены Фёдараўны, 1947 г.н.). У в. Багатырская цырымонія раздачы бабінай кашы пачыналася з наступных слоў: "Мая каша з сямі палёў грэчкі, малако ад сямі кароў, яшчэ і мёдам мазана. Хто яе хоча пакаштаваць, тот павінен у кішэню грошай даць" (запісана ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.).

Адметная асаблівасць святкавання хрэсьбін у в. Шпакоўшчына – гэта жартаўлівы звычай "галіць бараду": "А вот такая манера правадзілася – бароды брыць мужыкам. Вот ідуць жанчыны самі, вот нясуць тарку, гэта места для люстэрка, такую шчэпку даўгую – гэта брытва. Вот ідуць утрох: гэта ідзець з зеркалам, гэта брыець, а другая стаіць з вадой. Гэта адзекалон. … І тады пяюць:

Ай, Міколка, сорамна,
Нам на мыла рубля дай,
А не рубля, чырвонца,
А не рубля, чырвонца.
Будзем гуляць без канца,
Будзем гуляць без канца.

Ну, і гэта носяць тарэлку такую, ну, і за тое, што пабрылі бараду, вынімае з кармана і кладзець: хто там капейкі сыплюць, хто там грошы кладзець" (запісана ад Вышэнскай Тамары Канстанцінаўны, 1935 г.н.).

Калі хрэсьбіннае застолле заканчвалася, то бабку-павітуху "садзілі на тачку або ў карыта і вязлі па дароге. Выкідвалі яе ў канаву, у ваду, у крапіву. І давалі ей яшчэ ў рукі бутэльку з гарэлкай і гаварылі: "Хто бабку нашу будзе цалаваць, таму яна будзе наліваць. І везлі гразную, мокрую бабку па дароге ўсей. І хто ішоў наўстрэчу, тыя цалавалі і ім налівалі" (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.); "А бабку-павітуху садзілі ў начоўкі, карыта жалезнае. Выбіралі хлопца, апраналі яму хамут, і ён вёз яе з песнямі. Яе прывозяць да магазіна, яна купляе чаго-небудзь выпіць, закусіць і зноў яе вязуць. А яна сядзіць і з пугай такой і паганяе:

Запражыце, залажыце,
Запражыце, залажыце
Вы дванаццаць петухоў.
Павязема нашу бабку,
Павязема нашу бабку,
Нашу бабку на луг …" (запісана ў агр. Блізніца ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1961 г.н.). У в. Шпакоўшчына бабку-павітуху "вазілі на баране" ("садзілі ў начоўкі"), пры гэтым выконвалі песню, адрасаваную гэтаму персанажу:

Што за бяседа смутная,
Што за бяседа смутная.
На куце бабка драмала,
На куце бабка драмала.
Ці вас на гэта пазвалі,
Ці вас на гэта пазвалі,
Каб вы на куце драмалі,
Каб вы на куце драмалі.
А вас на гэта прасілі,
А вас на гэта пазвалі,

Каб вы пілі ды гулялі.
А вас на гэта прасілі,
Каб вы бяседу красілі.

Як прыгадвалі жыхары в. Шпакоўшчына, "і тады нада абязацельна, каб баба памачыла хвост, стараюцца падліць бабе вады ў гэтае карыта" (запісана ад Вышэнскай Тамары Канстанцінаўны, 1935 г.н.).

Прыведзеныя апісанні абрадавых дзеянняў дэманструюць элементы яскравага народнага гумару і сатыры, якія знайшлі адлюстраванне не толькі ў этнаграфічным кантэксце радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, але і ў тэкстах песень, прысвечаных кумам і бабцы-павітусе. Камедыйнасць сітуацый, звязаных з бабкай-павітухай як адным з галоўных персанажаў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці, абумоўлена верай у магічную сілу смеху, якому ў дадзеным выпадку надавалася прадуцыравальнае значэнне і які выконваў функцыю забеспячэння здароўя і шчаслівага жыцця нованароджанага.

У структуры вясельнай абраднасці можна вылучыць традыцыйныя для класічнага вяселля перыяды: давясельны, уласна вясельны і паслявясельны. Паводле ўспамінаў інфармантаў, у склад давясельнай часткі ўваходзілі сватанне, запоіны і заручыны. Заўважым, што не заўсёды ў такой паслядоўнасці жыхары прыгадвалі абрадавыя этапы давясельнага перыяду. Іншы раз яны сцвярджалі, што сватанне, запоіны і заручыны ў іх мясцовасці супадалі ў часе правядзення. Напрыклад, як падкрэсліла Мядзведзева Людміла Іванаўна, 1955 г.н., з в. Багатырская, "заручыны – гэта ж тое самае, што і сватаўство"; "У нас адны завуць сватанне, другія – заручыны, эта адно і тое ж" (запісана ў агр. Блізніца ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1970 г.н.). Падчас сватання адбываўся рытуальны іншасказальны дыялог паміж сватамі і бацькамі маладой, у якім знайшлі адлюстраванне міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з купляй-продажам нявесты: "Мы прыехалі да вас спытаць, хочем купіць цялушку. Ці ёсць у вас там?" І вот нам гаварят, што ёсць цялушка. Ані гаварят: "А вот для этава гаспадара хочем гаспадыньку прыглядзець". Калі маладая давала згоду на шлюб, то "брала венік і пачынала месці ад парога да стала, а калі яна была не згадна, то вешалі яму гарохавы вянок ці гарбузу давалі – гэта быў знак адказа" (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.); "Калі нявеста была не сагласна, яна вымітала хату, і бярэць венік і вымітае, і ўсе выходзяць. Сваты далжны ўйці" (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вішнеўскай Анастасіі Уладзіміраўны, 1937 г.н.). У некаторых вёсках меў месца звычай "даваць гарбуз", калі жаніх не падабаўся нявесце: "А еслі не падабаўся, у некаторых вёсках кавуна давалі, еслі это по сезону" (запісана ў в. Багатырская ад Мядзведзевай Людмілы Іванаўны, 1955 г.н.).

У в. Шпакоўшчына, напрыклад, калі прыходзілі сваты, то "глядзелі, як маладых уводзяць, кажух рассцілалі перад парогам, цешча зяця вадзіла па кажуху, а як назад прыязжалі, тады вадзіла ўжо свякроў са свёкрам абаіх ужо нявестку і сына свайго тожэ па кажуху, у хату ўвадзілі к сабе" (запісана ад Вышэнскай Тамары Канстанцінаўны, 1935 г.н.). Паводле сведчанняў жыхароў г. Полацк, калі прыходзілі ў сваты, то адразу ж быў і выкуп: "На выкуп давалі всё і разнае: хто дзеньгі, хто што, разные падзелкі, всё шуцілі" (запісана ад Канавалавай Таісіі Паўлаўны, 1953 г.н.).

Па вянку, які рыхтавалі сяброўкі маладой (шаферкі), вызначалі, ці мае нявеста бацькоў: "І па чырвоным кветкам можна было прачытаць, па вянку: у нявесты ёсць бацькі ці нявеста сірата. Калі адны белыя былі кветачкі, то, значыць, нявеста сірата, а калі чырвоныя, значыць, ёсць, калі дзве палоскі чырвоныя, значыць, і маці, і бацька ёсць" (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.).

Хоць і сціплыя звесткі былі запісаны па каравайнай абраднасці, аднак, як вынікае з фактычных матэрыялаў, у сістэме вясельнай абраднасці Полаччыны падрыхтоўцы каравая надавалася важнае значэнне. Гэту пачэсную ролю выконвалі, як правіла, замужнія жанчыны-каравайніцы: "Каравай быў вялікі. Яго абавязкова

ўпрыгожвалі кветкамі, стужкамі. І калі шлі, абавязкова гэты каравай несла баярка. Старэйшая баярка несла. Спявалі:

Каравайніцы гожа-гожа
Звілі каравай з рожы-рожы.
Усё цеста пакралі-пакралі,
У кішэні паклалі-паклалі.
А як сонца ўзышло-ўзышло,
У кішэнях цеста ўзыйшло.
Стыдна, каравайнічкі, стыдна,
У вас у кішэні цеста відна" (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.).

Пра абрадавы этап пад назвай "пасад" мясцовыя жыхары таксама прыгадвалі, каля вялася размова пра вяселле. Напрыклад, у в. Багатырская нявесту "садзілі на дзяжу, снімалі вянок. Потым нявеста кідала гэты вянок сваім падружкам" (запісана ад Жарковай Ганны Паўлаўны, 1946 г.н.). Паводле ўспамінаў жыхароў агр. Блізніца, у іх мясцовасці "і на дзяжу сажаюць, калі выбіраем нявесту, сажаем, а жаніха, гаворацць, даўней садзілі на яйцо. Курынае яйцо на падушку, пад яго клалі яйцо, эта каб ён сядзеў і нікуды не збег ад нявесты, каб сядзеў, як курыца на гняздзе, і нікуды не збег. Эта так бабуля мая казала" (запісана ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1970 г.н.). Далей інфармант удакладніла, што на дзяжу звычайна садзілі цнатлівую дзяўчыну: "Ну, калі дазнаваліся, што нячыстая, тады ўжо не садзілі"; " Да, садзілі,садзілі нявесту на дзяжу. Садзілі тую маладзіцу, якая была чыстая, казалі, вот дзявоцкая" (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Нікалаенка Надзеі Афанасьеўны, 1932 г.н.).

У мясцовай вясельнай традыцыі быў вядомы звычай "перагароджваць дарогу" маладым, які называлі "рагаткі закідваць": "Рагаткі закідвалі. … Я бяру табурэту ці дажа пянёк які, качурку, стаўлю на яго хлеб, соль, ну, посцілку якую-небудзь лажу, салфетку. Тады лажу хлеб, соль, іконку абавязкова і з гэтым устрачаю" (запісана ў агр. Блізніца ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1970 г.н.).

Адметным момантам у вясельнай абраднасці Полаччыны з'яўляецца выкананне "марша" на другі дзень вяселля, пасля адорвання маладых, калі "кожнага госця падымалі іігралі марш. … Марш – это, ну, як бы надзілялі музыкантаў за тое, што яны атыгралі" (запісана ў агр. Блізніца ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1970 г.н.).

Рытуал абсыпання зернем маладых выконвалі, калі ўжо падзялілі каравай у хаце маладой і яны збіраліся ад'язджаць да хаты маладога: "Пасыпалі маладых зернем абязацельна, як уезджалі. Спявалася песня:

Паясом дарожка, паясом,
Абсып, матулька, нас аўсом,
Абсып, матулька, нас аўсом,
А не аўсом, пшаною,
А не аўсом, пшаною"(запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вышэнскай Тамары Канстанцінаўны, 1935 г.н.). На пытанне, чаму так рабілі, быў атрыманы наступны адказ: "І вот як яны ўжо, маладыя, уместа з'едуцца, далей абсыпалі зернем, каб быў у хату дастатак" (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вішнеўскай Анастасіі Уладзіміраўны, 1937 г.н.).

Паслявясельную частку, як паведамілі мясцовыя жыхары, называлі "перазоўкі": "Ну, вяселле, значыць, прайшло як бы, а тады прыязджалі ўжо нявесціны бацькі да жаніха. Перазоўкі зваліся ў нас" (запісана ў агр. Блізніца ад Чобат Вольгі Станіславаўны, 1970 г.н.); "Вот прымерна, как ужо свадзьба канчаецца …, патом ужо сваты пад'язджалі вот ад маладога. Эта ёсць перазыўкі. Эта пасля вяселля яны былі. Родственнікі ехалі сначала ад маладога туда, а патом яго ехалі сюда. Вот у нас так было" (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Нікалаевай Надзеі Афанасьеўны, 1932 г.н.); "Праз нядзелю хадзілі к маладым і глядзелі, прыжыліся лі яны. Называлі "перазыўкі".

Знаёміліся больш цесна з раднёй” (запісана ў в. Багатырская ад Жарковай Ганны Паўлаўны, 1946 г.н.).

У вясельнай абраднасці знайшлі адлюстраванне шматлікія міфалагічныя ўяўленні. Напрыклад, асцерагаліся, каб ніхто з гасцей не сурочыў маладых, таму, зыходзячы з народных павер’яў, “паміж маладымі ніхто не павінен был прайсці, … на месцы маладых ніхто не павінен сесці” (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.). Выкарыстоўвалі і пэўныя прадметныя абярэгі: “Абезацельна на адзеждзе маладой далжна быць красная нітачка – эта аберег, а ў жаніха – паясочак з арнаментам. І на варатніке – красны арнамент” (запісана ў в. Багатырская ад Лукавіцкай Алены Пятроўны, 1973 г.н.). Паводле сведчанняў інфармантаў, прагназавалі, хто з маладых будзе галоўным гаспадаром у сям’і: “ … давалі хлеб укусіць, каб вот нявеста, каб хто первый будзець хазяін, хто больше адкусіць” (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вішнеўскай Анастасіі Уладзіміраўны, 1937 г.н.). Як адзначылі мясцовыя жыхары, на вяселлі было прынята плакаць: “Абычна, еслі свацьба, далжна нявеста плакаць, тады харашэ будзець, шчасце, а каторая ідзе, не плачыць, тады – нешчасце” (запісана ў в. Шпакоўшчына ад Вішнеўскай Анастасіі Уладзіміраўны, 1937 г.н.).

Прыведзеныя матэрыялы па сямейнай абраднасці Полаччыны пацвярджаюць факт захавання агульнаэтнічнай асновы і багацце мясцовай спецыфікі рытуалаў.

УДК 821.161.2:82.091:82

В. О. Палкіна

ДОЛАННЯ МЕЖ ПЕРСОНАЖАМИ РОМАНІВ О. ІРВАНЦЯ “РІВНЕ/РОВНО (СТІНА)” І С. РЕГЕНЕРА “БЕРЛІНСЬКИЙ БЛЮЗ (ПАН ЛЕМАН)”

У артыкуле разглядаецца праблема межаў і іх пераадолення: аналізуецца раманная прастора твораў сучасных украінскага і нямецкага пісьменнікаў. Адзначаецца, што раманы «Роўна / Ровно (Сцяна)» А. Ірванца і «Берлінскі блюз (Спадар Леман)» С. Регенер маюць значную колькасць ўзыходжанняў. Вобразы, якія абазначаюць фізічныя і псіхалагічныя межы, канцэпт Сцяны дазволіў аўтарам абодвух твораў глыбока і псіхалагічна матывавана прайграць быццё персанажаў у таталітарным грамадстве, раскрыць не толькі іх унутраны свет, але і час, у які ім давялося жыць.

Олександр Ірванець – талановитий український прозаїк, поет, драматург, перекладач, есеїст; один із засновників літературного угрупування «Бу-ба-бу», Член Національної спілки письменників України й Асоціації українських письменників. Свен Регенер – не менш талановитий німецький музикант, письменник і сценарист. Обидва митці є неповторними й оригінальними особистостями, мають багато дотичних у творчій манері.

До аналізу художніх текстів О. Ірванця звертались О. Галич, К. Левків, О. Євченко та ін. Твори С. Регенера на українських літературно-наукових теренах, фактично, не досліджувались. Через це метою даної статті є розкриття актуальних аспектів порівняльної поетики – з’ясування проблеми долання меж в інтерпретації зазначених авторів.

О. Ірванець (роман «Рівне/Ровно (Стіна)») і С. Регенер (роман «Берлінський блюз (Пан Леман)») зображують ситуації, що мають місце у сучасному їм урбаністичному суспільстві, описують не лише життя у розділеному просторі, а й

внутрішній стан пересічної людини, моделюючи нещодавнє тоталітарне минуле й недосконале сьогодення.

У романі О. Ірванця Стіна є головним художнім концептом, на що вказує сам письменник, стверджуючи, що в пострадянську добу «кожне місто і кожне село в Україні перегороджені і розділені на східний і західний сектори в широкому значенні, і навіть майже в кожній людині сьогодні є оця внутрішня стіна» [1]. Образ Стіни є символом політичного розколу суспільства й беззахисності особистості перед загрозою політичних протистоянь. Спираючись на фройдівський аналіз людської психіки, у якому зосереджено увагу на вирішальній ролі дитячого досвіду у структуруванні станів і відчуттів дорослої людини, акцентуємо увагу на тому, що привид стіни невідступно переслідує Ірванцевого героя у його свідомості. Стіна стає тією межею, яка відокремлює минуле й сьогодення Ецірвана Шлойми, постійно нагадуючи йому про дитинство та молоді роки, що залишились по той бік перегороди. Сірі, тьмяні фарби символізують трагізм становища мешканців східної та західної частин міста, які відрізані від свого минулого так само, як Ецірван: «Не було на її сірій площині зухвалих ґрафіті анархістів і тінейджерів-реперів, натомість колючий дріт, який ішов її гребенем, нахилений сюди, досередини, на східний бік, виглядав переконливо і загрозливо» [2, с. 37]. Стіна не зробила нікого щасливим, залишивши лише болісні спогади та мрії. Трагізм ситуації підсилює розуміння того, що справжньою причиною поділу міста є геополітичне протистояння, зумовлене наявністю свердловин, які знаходяться у Західному Рівному.

Стіна виступає не лише географічною, фізичною, а й психологічною межею особистості, зокрема й головного героя, який відокремлений від усього рідного, не має змоги вільно перетинати кордон. З гіркою іронією автор зауважує: «Але для мешканців самого Західного Рівного існувала величезна кількість обмежень та заборон, − мусила ж навколишня, «оточуюча» в найпрямішому значенні цього слова, СРУ якось покарати цих запроданців-відступників, котрі окопалися прямо у них під носом, під прикриттям ворожого війська» [2, с. 15] .

Присутність Стіни Шлойма Ецірван відчуває фізично. Спостерігаючи за колючим дротом, що оточував східну частину міста звідусіль, він згадує: «Стіна... Її зводили уночі, при світлі прожекторів солдатики будівельних частин Армії СРУ… хлопчаки, «реб’ята» з Луганщини й Дніпропетровщини, Кіровоградщини й Черкащини» [2, с. 22]. Психологічні межі головного героя тісно пов’язані із внутрішнім станом, спричиненим подіями, що відбулися у його житті, тими утисками, які Ецірван відчуває під час перебування по обидва боки Стіни. Шлойма болісно сприймає політичний поділ рідного міста на дві антагоністичні частини – Рівне та Ровно. Незважаючи на те, що з того часу минуло п’ять років, він не змирився з новими умовами життя та чутливо ставиться до подій крізь призму «свій» – «чужий»: «Подумки… був вже там, по той бік Стіни, щодня баченої, такої близької, наявної в житті міста й – неподоланної» [2, с. 21].

Так проявляються особистісні межі головного героя, який змушений перебувати поза «своєю» територією, без рідних, змушено залишених у Східній частині міста. Однак і вони викликають у нього почуття відчуженості, неприйняття тоталітарного режиму, що тримався на придушенні свободи. Саме почуття відчуженості змушує Шлойму шукати способи подолання фізичних, психологічних меж, що особливо відчутно у спогадах про випадки, коли мешканці міста намагалися усілякими способами подолати штучно створені перепони, бо через них не могли почуватися вільними на своїй землі. Одним із яскравих прикладів цієї думки є згадка про майстра спорту з дельтапланеризму, який намагався перелетіти Стіну, але був збитий міліцією: «Вже на підльоті до Стіни його зауважив наряд міліції і випустив у нього кілька обойм зі своїх табельних «макарових». «…ця спроба втечі за стіну не була єдиною з відомих навіть Шлоймі» [2, с. 61].

Змальовуючи неповторність, унікальність невеликого міста, автор порівнює його з містами інших країн: «По усих тих Парижах, Берлінах та Амстердамах я гуляв тимчасовим зайдою… минущим туристом, – і мав я там хліба шматок, і пива ковток, і слави кавалок… але тільки в твоєму рідному затхлому лоні бував я щасливий з десятьма копійками в кишені» [2, с. 153]. Називаючи своє місто «затхлим лоном», головний персонаж все ж таки не зрікається його, а, навпаки, говорить, що тут, на своїй Батьківщині він по-справжньому щасливий.

Ще одним поштовхом до подолання особистісних меж стала незапланована зустріч Шлойми із Степанидою Доброволець, образ якої є уособленням «патріархів» ровенської літератури. Письменниця вмовляє головного героя видати її останній роман у Рівному, щоб на гонорар її син облаштував квартиру-музей. Однак у сина зовсім інша мета, адже він прагне покинути східну частину міста і втекти на Захід: «Розумієте... для матері... не так для матері, як для мене це єдиний шанс вирватися звідси. Повідомлю вам по секрету – я науковець. І мої напрацювання... мої дослідження в галузі порівняльної психіатрії, якщо я зможу виїхати звідси, безперечно зацікавлять моїх колег, фахівців у західному світі...» [2, с. 93]. Багато в чому це говорить про внутрішнє бажання подолати створені фізичні межі, що накладають негативний відбиток на психічний стан, зумовлюють внутрішні межі, подолання яких вимагає мужності й відчайдушності. Ось чому в романі простежується ланцюг подій, що спонукають головного героя до подолання не лише фізичних, а й психологічних меж. Однією з таких подій є його таємна розмова з товаришем Манасенко і Самчуком, їх плани щодо об'єднання міста. Незважаючи на категоричну відмову Ецірвана виконати наказ, він сумнівається щодо помилковості такого вчинку. Цей сумнів проймає думки, викликає спогади про щасливе минуле, коли місто ще було єдиним, провокує виступ на прем'єрі вистави за мотивами його твору: «Я сьогодні... сьогодні я був там. По той бік, за Стіною. Там... там – фікуси! Начебто, нікого там особливо так не тиранять, не репресують... Але справа не в тому! Зовсім не в тому справа. Там – фікуси в довгих коридорах, вони стоять у дерев'яних діжках, фікуси з лискучим запилюженим листям! І це – найстрашніше...» [2, с. 141]. Головна ідея, яку хоче донести письменник своїм виступом, полягає в утвердженні єдності людей і їх міста, потреби толерантності, терпимості, співчуття й допомоги: «Не всі хороші тут. І не всі погані там. Але тут ми різні! А там – всі однакові, розумієте» [2, с. 141].

Якщо О. Ірванець помітніше акцентує фізичні / географічні / суспільні межі, то С. Регенер у романі «Берлінський блюз (Пан Леман)» насамперед цікавиться психологічними межами.

Головний герой С. Регенера – Франк Леман – людина нерішуча, неконфліктна, що стає зрозумілим з першої його появи на сторінках роману. При зустрічі із собакою він усіляко намагається обійти її, не розізлити, аби вона на нього не накинулась. Час від часу така втеча від конфліктних ситуацій змушує пана Лемана відходити від його переконань. Так, одним із прикладів цього є бійка, у якій чоловік намагається захистити господаря ресторану, де працює. Сам герой не хоче битись, навіть думка про це лякає його. Однак знайомі, що стали свідками ситуації, всіляко спонукають його до активних дій, чим підштовхують до подолання особистих психологічних меж: «…драки были ему неприятны, и, самое главное, он находил их абсолютно бессмысленными. Тот факт, что его вынудили к этому, а он именно так расценивал произошедшее, бросал тень на все его существование» [3].

Складається враження, що все оточуюче підштовхує пана Лемана, як його жартома частіше називають друзі, до небажаних вчинків і змушує його ніяковіти та почуватися чужинцем серед «своїх», шукати спокою й усамітнення. Це особливо помітно під час його ранкових сніданків, зустрічі з батьками у готелі, відвідування басейну тощо, де головний герой зіштовхується з великим скупченням людей, котрі, як йому здається, звертають на нього увагу, стежать за його поведінкою.

У коханні Франка до Катрін теж є щось від незвичайного, незрозумілого, тому це почуття лише підкреслює його самотність. Ситуація ускладнюється, коли він раптово зустрічає із її новим чоловіком і розуміє, що вона не є «його» дівчиною та й ніколи не була нею, тому що сприймала їхні стосунки інакше. Антиномії «своє – чуже», «моя» – «не моя» штовхають героя до подолання, перейдення психологічної межі: «Все кончено, подумал господин Леман и слегка удивился, что это его совсем не ошеломило. Наверное, ничего по-настоящему и не начиналось, промелькнуло у него в голове. Можно погасить только тот огонь, который по-настоящему пылает, а едва тлеющие уголья даже и погасить-то нельзя как следует. Он сам не знал, что он хотел этим сказать, но в этом было что-то успокаивающее» [3].

Стосунки Франка та Катрін постійно супроводжуються протиріччям «щастя – страх»; після багатьох зустрічей чоловік залишався все ще не певеним стосовно почуттів коханої до нього. Ось чому та психологічна межа, яка виникає на тлі цих переживань, змушує його перебувати у постійному очікуванні чогось неприємного, ще більше ревнувати та сумніватися: «Сигарета пришлась как раз кстати, и голова у него закружилась еще сильнее, чем до нее, но это было приятное головокружение, оно отвлекло его от смешанного чувства счастья и страха, которым он был охвачен» [3]. Так само пана Лемана тривожить стан його друга Карла, що перебуває на межі життя і смерті, змушує діяти, рятувати людину. Часто герой не знає, як вчинити правильно, і бореться сам із собою: «В душе господина Лемана шла тяжелая борьба. Ему очень хотелось бы оказаться способным на подобную выходку, но он и понятия не имел, каким образом он мог бы это сделать» [3]. Психологічні межі головного героя визначаються не лише його відносинами із суспільством; вони виявляються і в його особистих морально-етичних переконаннях, які відіграють важливу роль, впливають на поведінку та вчинки.

Зовнішні межі буття в романі С. Регенера «Берлінський блюз» теж, як і в О. Ірванця, пов'язані з образом стіни. Вперше читач дізнається про ту її частину, у межах якої живе головний герой, під час його розмови з батьками, які повідомляють про свій намір відвідати Берлін, побачити його визначні місця. Для батька й матері зацікавленість світом та бажання відвідати сина сильніші за кордони, що їх розділяють. Тому вони, на відміну від Франка, долають фізичну межу, хоч це дається їм дуже важко: «Родители были не в ресторане, что было, в общем-то, понятно… и выглядели такими потерянными, будто беженцы, которые не знают, будет ли еще поезд на Запад» [3]. Франк правильно зрозумів стан батьків. Саме тому їх прохання поїхати на іншу сторону від Берлінської стіни хоч і викликає внутрішній конфлікт, однак він уже не такий сильний, як колись. Незважаючи на відсутність бажання перетинати кордон, чоловік усе ж погоджується, хоч і не наважується зробити це сам, а шукає компанії, пропонуючи поїхати своїм друзям і дівчині.

На відміну від пана Лемана, Катрін проявляє неабияку відвагу та зацікавленість у відкритті нових горизонтів і разом з тим показує своєму другові приклад долання меж: «Катрин хочет поехать со мной. Она считает, что это интересно. Она просто ждет не дождется» [3]. Однак, коли головний герой перетинає кордон, він зустрічається з тією перешкодою, про яку навіть не підозрював: його не пропускають через наявність незадекларованих грошей. Тому Леман відчуває залежність від людей, яких він зовсім не знає, але які мають прямий вплив на його подальші дії. Набута рішучість стихає під їх натиском: «Он не очень беспокоился, что его сейчас могут заковать в кандалы и отправить в Сибирь… но ему было страшно неприятно находиться в том положении, в которое он попал. Я завишу от их доброй воли, подумал он, нужно прикинуться дурачком, хотя мне и прикидываться особо не надо, подумал господин Леман» [3]. Не можна сказати, що Франк дуже засмутився через ситуацію, що склалася, адже насправді він не мав бажання долати кордон / межу. Тим не менш його власна оцінка

того, що відбулося, – негативна: «Он понимал, что дела его на данный момент обстояли не слишком хорошо, да чего уж там, скорее плохо. Я вляпался в дерьмо, подумал господин Леман, вляпался по самые уши, подумал он» [3].

Отже, у романах «Рівне/Ровно (Стіна)» О. Ірванця і «Берлінський блюз (Пан Леман)» С. Регенера майстерно й об'єктивно змалювано сучасне суспільство, розкрито проблему долання фізичних і психологічних меж, яка є спільною для всіх представників сучасної цивілізації.

Список використаних джерел

1. Ирванец А. Сегодня я склонен к эпатажу больше, чем когда-либо / Александр Ирванец // Режим доступа к статье : https://zn.ua/CULTURE/aleksandr_irvanets_segodnya_ya_sklonen_k_epatazhu_bolshe,_chem_kogda-libo.html.
2. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман / Олександр Ірванець. – Львів : Кальварія, 2002. – 192 с.
3. Регенер С. Берлінський Блюз (текст) / Свен Регенер. – Режим доступу до твору : http://www.libros.am/book/read/id/188665/slug/berlinskijj-blyuz.

УДК 821.161.2 –3.09

В. Ф. Подлєсна

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА НА ТЕРЕНАХ СІЧЕСЛАВЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У артыкуле разгледжана развіццё ўкраінскай літаратурнай казкі канца XIX – пачатку XX ст. на тэрыторыі Січаслаўшчыны. Прааналізавана казка Васіля Карніенкі "Запарожскі скарб" і вызначаны яго ўклад у развіццё ўкраінскай літаратурнай казкі ў цэлым, акцэнтавана ўвага на яе жанравай разнавіднасці – казацкай казцы.

Літературна казка межі століть (періоду раннього українського модернізму) є унікальним і самобутнім явищем. Світовий розвиток літературної казки пов'язаний із гоніннями, запереченнями та заборонами. З найдавніших часів навколо цього жанру точилися суперечки, заборони церковниками (XI–XII ст.) і дворянством. Загальне визнання літературна казка здобула на початку XIX століття як один з основних жанрів для дитячого читання. Але педагоги, вихователі, письменники та літературознавці впродовж тривалого часу негативно ставилися до неї, мотивуючи тим, що казки, спотворюючи дійсність, розвивають у душі дитини віру в надзвичайне, що в цілому погано впливає на дитячу психіку. Та якщо в першій половині XIX століття суперечки щодо казки мали власне педагогічний та літературознавчий характер, то на межі XIX–XX століть літературна казка стає «рятівним» жанром, своєрідною «нішею» для багатьох письменників. Вони прагнули обійти заборони царської цензури, долали неймовірні перешкоди й заборони писати українською мовою (Валуєвський циркуляр 1863 та Емський указ 1876) і творили один із найпопулярніших її жанрів – літературну казку.

Активно долучилися до цього процесу й митці січеславського краю (м. Катеринослав). Серед них: Яків Кухаренко («Вороний кінь», 1862); Іван Манжура («Іван Голик» (1886), «Трьомсин-богатир» (1885), «Чорт у наймах» (1886), «Злидні. Осіння казка» (1880–1890), «Казка про хитрого лісовина і про других звірів та про те, що він їм, а вони йому коїли (1886–1888)», «Лиха година» (1886), «Пан брехун» (1886); Михайло Комаров («Не забудь мене», 1896); Грицько Кернеренко («Правдива казка» (1910); Павло Коробчанський («Панна Івона», 1915); Василь Корнієнко («Запорозький

клад», 1918). Отже, метою нашого дослідження є аналіз творчого доробку письменників-казкарів Січеславщини та їх внесок у розвиток жанру української літературної казки.

Тема дитячої літератури Січеславщини, книгодрукування й казки взагалі привертала увагу таких дослідників: Василенко Н. Є. «Українська дитяча книжка в Катеринославі (1880–1910-і рр.) [1], Гончаренко О. М. «Козацькі казки Наддніпрянщини: особливості поетики» [3], Поповський А. М. «Українське козацтво в літературних казках П. Коробчанського і В. Корнієнка [7].

Особливу увагу привертає твір В. Корнієнка «Запорозький клад». Народився автор в 1867 році в с. Мануйлівка на Катеринославщині (нині Дніпропетровщина) – помер в 1904 році в Одесі. Твір маловідомий та малодосліджений, можливо, тому, що автор відомий більше як живописець і графік (у 1888–1856 рр. навчався в Петербурзькій академії мистецтв. Автор картини «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва (1904), ілюстрацій до «Енеїди»). У його письменницькому доробку маємо лише єдиний твір – казку «Запорозький клад», уперше надруковану окремим виданням у Києві 1918 року. Довгий час твір був недоступний для читацького загалу, бо міг привернути увагу цензури. Такі твори здебільшого поширювалися рукописно або виходили малим тиражуванням і ставали реліквіями національно свідомих родин. Зі здобуттям Україною незалежності стали відомими та доступними багато творів патріотичного спрямування, зокрема й авторські казки, які ввійшли до антологій. Так, казку «Запорозький клад» уміщено в антологію «Срібна книга казок», яку було укладено Ю. Винничуком 1992 року [4].

Літературну казку «Запорозький клад» можна визначити як літературну козацьку казку, яка має фольклорну основу. Виникнення козацьких казок на Січеславщині обумовлено своєрідністю відображення дійсності та рівнем розвитку історичного мислення населення регіону. Творцями та носіями козацьких казок були запорожці та нащадки запорозьких козаків. Але не можемо стверджувати, що літературна козацька казка – це самобутнє літературне явище Катеринославщини кінця XIX–XX століття. Подібну казку в українській літературі межі століть створив І. Нечуй-Левицький («Запорожці», 1873). Так, О. М. Гончаренко в дослідженні «Козацькі казки Наддніпрянщини: особливості поетики» класифікує народні козацькі казки за сюжетно-композиційною будовою й виділяє серед них героїко-історичні, казки легендарного характеру, соціально-побутові та алегоричні [3, с. 49]. В аналізованому творі органічно поєднуються всі вищеназвані категорії класифікації фольклорних казок та додаються ознаки, які притаманні лише авторській казці. Наприклад, у творі чітко визначено місце дії: «*На славнім Запорожжі, недалеко від того місця, де Самар вливає свої прозорі води в Славуту-Дніпро, є ще й тепер хутір Ярок*» [4, с. 267] та вказано вік героя: «*Колись у тому хуторі був хлопець років п'ятнадцяти, Васильком звали*» [4, с. 267]. Також маємо чітку портретну характеристику одного з головних героїв твору – козака-характерника Петра Сокола, прадіда Василька: *«Дідуган був огрядна людина з довгими сивими вусами й такою ж чуприною, що спадала з лоба на вухо. Одежа його складалась з білої, з широкими вишиваними рукавами сорочки і червоних запорозьких штанів, зібраних в сап'янові чоботи. В одній руці він держав великий келеп, а в другій – жовту воскову свічку, вогонь котрої, освічуючи* його *величну постать, золотив його сиві вуса й чуприну»* [4, с. 270].

Характерництво козака Сокола автор інтерпретує дещо по-іншому – у творі не акцентується на надзвичайних магічних здібностях козака, а наголошується на містичності образу козака-характерника. Д. Яворницький, найавторитетніший дослідник буття козаків, у своїй праці «Історія запорозьких козаків» явище характерництва описує так: «Для того щоб налякати ворога, запорожці нерідко самі поширювали про свою силу й непереможність неймовірні чутки, змушуючи й інших вірити в це. Казали, наприклад, що серед них завжди були так звані «характерники», котрих ні вогонь, ні вода, ні шабля, ні звичайна куля, крім срібної, не брали. Такі «характерники» могли відмикати замки без

ключів, плавати човном по підлозі, як по морських хвилях, переправлятися через ріки на повстині чи рогожі, брати голими руками розпечені ядра, бачити на кілька верстов навколо себе за допомогою особливих «верцадел», жити на дні ріки, залазити й вилазити з міцно зав'язаних чи навіть зашитих мішків, «перекидатися» на котів, перетворювати людей на кущі, вершників на птахів, залазити у звичайне відро й пливти в ньому під водою сотні й тисячі верстов» [10, с. 186–187]. В. Войтович в «Українській міфології» так визначає дефініцію характерник – «чарівник, чаклун, для якого не існує жодних перешкод. Характерник не боїться ніяких небезпек, бо знає багато замовлянь. Характерника можна вбити хіба що срібною кулею, над якою попередньо прочитано дванадцять літургій [2, с. 557]. Образи саме таких козаків зображують П. Куліш у романі «Чорна Рада» та О. Ільченко у романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця». В. Корнієнко дуже майстерно поєднує в казці риси характерництва, які були притаманні літературі доби романтизму та раннього українського модернізму. Наприклад: «*Там, де був його прадід Петро Сокіл, для запорожців була не війна, а ніби іграшка…, бо отаман Сокіл один справляється з невірою: то він на чорному, як ніч, огирі вискоче на вал, ухопить руками ворожу бомбу, кине її назад, от їх же бомба та їх і вбиває; то він витягне із кишені хустку, махне нею хрест-нахрест, і вороги самі себе плюндрують. Чутка про його їде по всьому Запорожжю, по всій Гетьманщині, аж в самі Карпати. І чого тілько люде не розказували! Дехто бачив, як він один загнав нагайкою цілу орду в Самар-річку, а дехто й таке оповідав, що під його проводом пливли запорожці по Дніпру на повстях: сидять собі хлопці, а повсті самі пливуть, куди треба*» [4, с. 271–272]. Таким є образ козака-характерника доби романтизму. Традиція ж раннього українського модернізму подає козака-характерника не тільки чаклуном, а й носієм національної ідеї. У казці «Запорозький клад» козак Петро Сокіл виступає провідником у втрачене славне козацьке минуле, він у творі зійснює сакральну місію зв'язку поколінь, виховання патріотизму, закликає: «*Ви ж, мої друзі, йдіть туди, де вам буде краще; тілько де б ви не були, не забувайте матері України, не забувайте своєї християнської віри, своєї голосної мови й своїх звичаїв*» [4, с. 272].

Проте містичність як провідну рису характерництва в казці не втрачено, Василько зустрічається з прадідом вночі. Поширеною в українському народознавстві є думка, що вночі влада над світом переходить до надзвичайних сил. Лілія Мусіхіна називає ніч – магічним часом доби [6], яка втрачається зі співом півнів. Як зазначає В.Войтович, півень в українській фольклорній традиції є: «чарівна птиця бога Сонця, яка своїм співом будить його; присвячувався також богу-громовику і домашньому вогнищу. За півнем дізнавалися, скільки пройшло ночі. Спів півня навдивовижу регулярний. Першим співом (приблизно о десятій вечора) він проганяє злих духів, другим (о дванадцятій) – мерців, третім (о другій ночі) – відьом і злих ворожбитів» [2, с. 410]. Саме такий час прощання Василька з прадідом зафіксовано у казці: « – *Ну, синку, пора нам прощатися, скоро півні заспівають, і мої таємні слуги замурують двері в льох*» [4, с. 272]. Або: « – *Ось що, синашу: багато треба було б мені тебе розпитати, тілько ж ти ще малий і мало що знаєш, та й часу немає для цього, бо ось-ось заспівають півні й нам треба буде попрощатись*» [4, с. 271].

Також у творі дається характеристика Петра Сокола як запорозького козака-характерника: «*…його прадід був не тілько завзятим воякою, лицарем-запорожцем, а ще й великим характерником, що не раз ставав у великій пригоді запорожцям під час їх війн з ворогами України. Там, де був його прадід Петро Сокіл, для запорожців була не війна, а ніби іграшка*» [4, с. 271].

Традиційними в казці є народнопоетичні рослинні й тваринні символи. Серед рослинних можемо виділити вербу та дуб. Саме ці дерева поряд з калиною, явором та сосною у фольклорі символізують світове дерево. Заночувавши в дуплі верби, Василько потрапив до іншого світу на зустріч зі своїм пращуром: «*Кинувши навкруг*

себе оком, він побачив недалечко від скелі величезну дуплинасту вербу. Дупло було таке велике, що не тільки малий хлопець міг в йому заховатись, а й великій людині було в йому просторо» [4, с. 268]. Дупло в казці є входом у потойбічний світ, а верба своєрідним містком між світом живих і мертвих. На переконання Л. Мусіхіної, верба в народних казках часто є символом померлих предків, імовірно, праматерів [6, с. 173]. У словнику казкових символів М. Чумарна визначає вербу як «материнське дерево», «дерево світу»: у казках – аналог яблуні, вишні, груші. Символізує перехід, тунель в інший світ, опіку материнської душі над дитиною-сиротою, а також процвіцання, весняну родючість, здоров'я і силу роду [9, с. 210].

Для розкриття авторського задуму – шанування українських традицій, слід розглянути й образ дуба. Дуб у казці дерево-предок, найвища духовна сила, втілення Світового дерева-прадуба, яке росте у вирії. У казці дуб є охоронцем козацьких скарбів: «*…дід підійшов до старого дуба, що стояв коло самої скелі, й ударив по ньому клепом. Дуб глухо загув, кора на ньому тріснула й з-під неї брязнуло на землю кілька пригоршень червінців»* [4, с. 173].

Ідею сили роду й зв'язку поколінь у творі автор репрезентує через звернення до українського фольклору. Так, провісником зустрічі Василька з прадідом Петром Соколом є пугач, який пробудив у пам'яті хлопчика теплі спогади про бабусю та її розповіді: «*Ще сумніше стало хлопцеві, коли загукав пугач і його гучне пугукання покотилось сотнями відгуків по лісі. Наче вся лісова нечисть відгукувалось на нього й змовлялась зійтись десь на пекельний бенкет. Лісовик з зеленою бородою, русалка у вінку, заквітчана квітками, живо вимальовувалося в його уяві. Він пригадав і ті оповідання про них, що колись покійна бабуся розказувала, прядучи куделю»* [4, с. 269]. В українській фольклорній традиції пугач є провісником небезпеки, символом страху, має тісний зв'язок із душами померлих.

У казці «Запорозький клад» фантастичне начало органічно поєднується з історичним. Завівши правнука до скарбниці, Петро Сокіл показав йому найцінніший скарб нашого народу – дух і велич українського козацтва. Він розказав про українських гетьманів Івана Мазепу, Богдана Хмельницького та кошового отамана Івана Сірка. Першою історичною постаттю, згаданою в казці є Іван Мазепа: « *– Оце, синку, панцир гетьмана Мазепи. Розумний був гетьман і добра хотів нашому краєві, але його не розумів простий народ, і всі його великі заміри остались несповненими. Вмер, неборака, вигнанцем на чужині»* [4, с. 273]. З історичних джерел відомо, що Іван Мазепа був дійсно високо інтелектуальною особистістю – здобув ґрунтовну освіту, володів кількома іноземними мовами. У праці О. П. Реєнта та І. А. Коляди подано таку характеристику Івана Мазепи як державного діяча: «Правління творив на раціоналістичній основі, засновуючи його на мудрості, розумі, доцільності та реальних можливостях. Інтереси держави та своєї землі ставив вище особистих і віддавався їм із самопосвятністю, хоч мав і свої вади» [8, с. 266].

Не менше уваги відводить автор постаті Богдана Хмельницького: «*Показавши на кий, дід урочисто промовив: – А це, синашу, булава великого проводиря України гетьмана Богдана Хмельницького. Розумом і шаблею він доказав всьому світові, що Україна має в собі велику духовну силу, котру ніщо в світі не зламає, й що всякий, хто осмілиться занапастити її – сам загине»* [4, с. 273]. Характеристика Богдана Хмельницького, яку автор укладає в уста Петра Сокола є достовірною й містить функцію виховання патріотизму. У літературному творі образ Богдана Хмельницького є відмінним від фольклорного, він характеризується не як державний діяч, а обдарована особистість, яка дбає про народ і країну. Так, у легендах маємо версію походження прізвища, оспівування героїзму, цікаві пригоди та смерть Богдана Хмельницького («Про Богдана Хмельницького», «Звідки пішло прізвище й ім'я Богдана Хмельницького», «Як Хмельницький став лірником», «Богдан Хмельницький», «Герць Хмельницького», «Смерть Богдана і обох його синів», «Про смерть Богдана Хмельницького»).

Але найцікавішим спогадом Петра Сокола, на наш погляд, є спогад про кошового отамана Івана Сірка, якого зображено не лише як легендарну особу й козака-характерника (таким він постає у фольклорних творах «Кошовий Сірко», «Сила Сіркової руки», «Заповідь Сірка», «Як Сірко умирав», «Великий воїн» «Сірентій праворучник»), а як героя-захисника України на рівні з такими легендарними постатями як Мазепа та Хмельницький: «*А це, – показав він* (Петро Сокіл) *на шаблю, що висіла поруч з панциром і вся горіла золотом і дорогим камінням, – шабля славетного кошового Сірка. Добрий був лицар, не раз давався поганій татарві взнаки за її хижі наскоки на Україну й зате слава його не вмре, не поляже».* [4, с. 273]. У працях авторитетних учених є свідчення про те, що характеристика Івана Сірка як шляхетного українського лицаря не випадкова. Про високі морально-етичні риси кошового згадує у своїй праці «Козацький край» Ю. Мицик: «Відомо, що на Січі, точніше біля неї, перебували певний час жінки – колишні невільниці, а також, ніде правди діти, й захоплені для подальшого обміну полонені й полонянки…, Сірко з повагою ставився до полонених туркень, татарок і черкешенок й суворо карав запорожців, які пробували завдати останнім якоїсь кривди [5, с. 27]. Таким чином, козаки по-лицарськи, шляхетно ставилися до жінок не лише українок.

Як відомо, козацькі скарби овіяні легендами й казками, можливо, вони й існують, але «запорозьким кладом» у творі є героїчне минуле українського народу, його легендарні гетьмани й патріоти-козаки – Петро Сокіл та Василько. Справжнім кладом у творі є панцир гетьмана Мазепи, шабля кошового Сірка, булава гетьмана Мазепи. Ці скарби символізують незалежність України й незламність української нації, духовний зв'язок поколінь.

Отже, у кінці XIX – початку XX століття в різних регіонах України розвивалися жанрові різновиди літературної казки (демонологічна, космологічна, патріотична та різдвяна). Казка Василя Корнієнка «Запорозький клад», написана на Січеславщині, є зразком жанрового різновиду козацької казки в українській літературі. Звичайно, не можна заперечувати фольклорну основу твору, вона має багато спільного з народними козацькими казками («Походження і доля запорожців», «Козаки-чорногори», «Хмельницький і Барабаш», «Семен Палій», «Казки про Палія і Мазепу», «Кошовий Сірко»). Виникнення цих казок було обумовлено суспільно-історичним явищем – козаччиною.

Список використаних джерел

1. Василенко, Н. Є. Українська дитяча книжка в Катеринославі (1880–1910-і рр.) / Н. Є. Василенко // Історія і культура Придніпров'я: Невідомі та маловідомі сторінки. – Дніпрпетровськ, – 2014. – Вип. 11. – С. 43–52.

2. Войтович, В. Українска міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.

3. Гончаренко, О. М. Козацькі казки Наддніпрянщини: особливості поетики / О. М. Гончаренко // «У тридев'ятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа: матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.): зб. / ред.-упор. С. С. Журавльова. – Бердянськ, 2014. – С. 48–50.

4. Корнієнко, В. Запорозький клад / В. Корнієнко // Срібна книга казок: Укр. літ. казки / упоряд. Ю. Винничук. – К.: Веселка, 1992. – С. 267–273.

5. Мицик, Ю. Козацький край: Нариси з історії Дніпропетровщини XV–XVIII ст. / Ю. Мицик. – Дніпрпетровськ: Видавництво Дніпропетровського держуніверситету, 1997. – 176 с.

6. Мусіхіна, Л. Магія українців устами очевидця / Л. Мусіхіна. – К.: Гамазин, 2012. – 400 с.

7. Поповський, А. М. Українське козацтво в літературних казках П. Коробчанського і В. Корнієнка / А. М. Поповський // «У тридев'ятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа: матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.): зб. / ред.-упор. С. С. Журавльова. – Бердянськ, 2014. – С. 110–112.

8. Реєнт, О. П., Коляда, І. А. Усі гетьмани України / О. П. Реєнт, І. А. Коляда. – Харків: Фоліо, 2007. – 415 с.

9. Чумарна, М. Тридев'яте царство: 53 українські народні казки. Символіка народної казки / М. Чумарна. – Тернопіль: Богдан, 2007. – 232 с.

10. Яворницький, Д. Історія Запорізьких козаків / Д. Яворницький // Українські традиції / Упоряд. О. В. Ковалевський. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 183–233.

УДК 811.161.2'27'42:165.212-055.2:050

В. О. Романенко

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ СТЕРЕОТИПУ РАДЯНСЬКОЇ ЖІНКИ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРІОДИЧНОГО ВИДАННЯ

У артыкуле раскрываюцца стэрэатыпы, якія былі ўласцівы вобразу «савецкай жанчыны», якія вербалізуюць тэксты жаночага перыядычнага выдання «Савецкая жанчына», увасабляючы не толькі афіцыйную ідэалогію, але і мову мінулай эпохі. Была зроблена спроба даказаць, што ўкраінская жанчына савецкага перыяду як моўная асоба выступае тыповым прадстаўніком лінгва-культурной супольнасці савецкай Украіны, узорам пэўнай ментальнасці, але пры гэтым з'яўляецца рэгіянальным варыянтам «савецкай жанчыны» з пэўным наборам стэрэатыпаў «ідэальнай жанчыны».

Центром сучасного зацікавлення були и залишаються тексти, які репрезентують різні соціокультурні сфери життя людини. Особливим попитом у суспільстві користується жіночий журнал, що пов'язано зі стрімким розвитком фемінізму в Україні [2, с. 7–8].

Жіноча преса є невід'ємною частиною жіночого руху, адже вона не лише інформує, повідомляє новини, а й пропагує певні ідеї, погляди, політичні програми, і тим самим формує громадську думку щодо становища та позиції жінок у суспільстві, зацікавлює та залучає до жіночого руху нових учасників.

У таких журналах активно використовувалися ідеологічні прийоми пропаганди стереотипів поведінки, які мали асоціюватися з новим типом жіночності під назвою «нова радянська жінка». Набуваючи значних прав, свобод та можливостей у політичній, освітній, економічній, культурній та інших сферах, жінки не позбавлялися ролі матері, хранительки домашнього вогнища та господині, а поступово ще й перейняли на себе традиційно чоловічі обов'язки й стали так званою *«супер-жінкою»,* яка, як зазначає О. Кісь, несе такий собі *«подвійний тягар»* [1, с. 15].

Образ радянської жінки як соратника чоловіка у щоденній соціалістичній «боротьбі» (за виробничий план, за порядок на вулицях міста, за перемогу у соцзмаганнях), поступово із предмету гордості трансформувався у щоденну практику. В 1960-х роках жінка і без закличного подвигу нарівні з чоловіками працювала на виробництві. Саме ця рівність увійшла в ціннісні орієнтації радянських жінок [3] і всебічно висвітлювалась на сторінках україномовного журналу «Радянська жінка».

Словесний портрет саме такої жінки-передовика представлено у статті під назвою «Перший рік і перше місце роботи Ліди Осмолович» [1987, № 1, с. 2]. Це історія дівчини про те, як вона обирала майбутню професію, а потім досягала успіху в обраній кар'єрі: «*Малеча завжди тяглася до Ліди. І вдома, і в школі. Вчителі радили їй піти в педагогічний. Вона була й не проти*». Професія вчителя завжди вважалася суто жіночою, а зважаючи на те, що Ліда знаходила спільну мову з малими, то було не дивно, що їй радили піти у педагогічний. Ключовим моментом обрання професії був аргумент: *малеча тяглася до неї*. Але: « *… повернулися з Києва недавні однокласниці… і почали розхвалювати СПТУ, в яке подали документи: «Хімволокно! Звучить!»*. Основним важелем обрання майбутнього було слово *Хімволокно, яке красиво звучить!* Між рядками цієї статті є імпліцитна пропаганда робітничих професій серед жінок, яким навчають у СПТУ (спеціальне професійно-технічне училище). У той час

радянська держава не мала матеріальної змоги забезпечити усіх бажаючих вищою освітою. Шукаючи СПТУ, Ліда заблукала і потрапила на Дарницький шовковий комбінат, де й залишалася ученицю: «*Спершу посоромилася виправити помилку. А потім звикла до нових подруг і викладачів, та й комбінат, майбутня робота на ньому сподобалася…*». «*У пошуках і бажанні йти в ногу з кращими починався її перший трудовий рік, що щасливо співпав із першим роком нової п'ятирічки*». В цих рядках очевидна пропаганда професійного зростання на користь державі, у виконанні п'ятирічки за чотири або навіть за три роки. Комуністичною владою завжди використовувався прийом змагання для стимулювання професійної діяльності громадян: «*Під час виробничої практики Ліда посіла друге місце у конкурсі робітничої майстерності серед своїх ровесниць. Торік, у першому кварталі, стала переможницею змагання за звання «Кращий молодий робітник цеху»…*.

Ще одним прикладом мовного образу жінки – передовика сільського господарства виступають героїні статті під назвою «Хліб, про який ми всі мріяли» [1987, № 1, с. 3] (заголовок – це рядки із політичної доповіді ЦК КПРС XXVII з'їздові партії): «*…Йдеться насамперед про підвищення родючості землі, створення умов стабільного ведення сільського господарства. Ключ успіху, як показав досвід останніх років, – у широкому застосуванні інтенсивних технологій*». У статті викладено «схвильовані» думки бригадира комплексної рільничої тракторної бригади колгоспу імені Калініна, «жінки -матері» Софії Білик. Вона – дружина голови колгоспу. Авторка статті про С. Білик зазначає, що «*вона ламає традиційне уявлення про «головиху»…*», бо з її чоловіком «*вони на рівних*», а в селі про неї кажуть: «*Для цієї жінки ніколи немає кінця в роботі, є лише початок*». Вона звеличує природу праці:
«*… мабуть, вічною у цім житті є й буде наша робота. Що в ній і з неї народжується кохання, в ній і з неї беруть свої витоки найніжніші почуття, бо в праці розкривається її суть і все по-справжньому цінне*» [1987, № 1, с. 3–4].

Ключовими словами цієї статті можна вважати лексеми *робота, праця* і всі похідні від них. Слово *робота* у статті вживається 15 разів, лексема *праця* – чотири, а дієслово *працювати* – шість разів; по одному разу зустрічаються лексеми: *справа*, *робити* своє діло та *натруджені* (руки). У контексті статті поняття *робота* набуває сакрального змісту: «*благословляти нашу роботу*», «*мати талант до роботи*», «*незрівнянна й незрадлива радість, яку дає людині робота*». На початку і в кінці статті згадується про весілля й побажання молодятам: «*хай буде у вас і справа, якій віддаватиме все.. Вона живитиме ваші почуття*»… «*… Хочеться, щоб ви так само вірили й у ні з чим незрівнянну й незрадливу радість, яку дає людині робота. Радість, що не минає з роками. А стає все глибшою*» [1987, № 1, с. 2–3].

Представлена нижче таблиця дає загальну характеристику частотності вживання конкретних лексем у статті:

№	*Лексема*	*Частотність вживання*	*Приклад з тексту*
1.	*РОБОТА*	15 разів	*виховати таку самовідданість у роботі в молодих; мені здається, що тільки така робота – непоказова і буденна – розбуджує в людині найсокровенніше, найчесніше; робота по-новому; немає кінця в роботі; повинні благословляти нашу роботу; що для неї є більшим від роботи; своєрідний талант до роботи*
2.	*ПРАЦЯ*	4 рази	*привчати свої синів і дочок до праці; яке дороге й пам'ятне все те, що здобуте в пошуках, у праці*
3.	*СПРАВА*	1 раз	*хай буде у вас справа*
4.	*ДІЛО*	1 раз	*робити своє діло*
5.	*ПРАЦЮВАТИ*	6 разів	*весь колгосп працює за цією прогресивною формою організації праці; працювати й жити по-старому не можна; працювати стало цікавіше*
6.	*НАТРУДЖЕНИЙ*	1 раз	*тримала на колінах натруджені руки*
7.	*ПОРАТИСЯ*	1 раз	*поратися на городі*
8.	*ПРАЦЬОВИТИЙ*	1 раз	*люди в нас працьовиті*

Аналогічний текст був виділений нами у другому випуску за 1987. Назва статті говорить сама за себе: «*Робота, і ще раз робота*». Тут ідеться про зразкову комуністку-трудівницю Ольгу Пожидаєву, яка «*… працює, як кажуть у цеху, красиво. Дійсно замилуєшся її стрункою поставою, чіткістю, точністю рухів, бездоганно рівним швом, що кладе її зварювальний апарат. Вона наче не знає втоми, завжди охоча до роботи. Не вміє працювати байдуже, з холодком, вважає, що обов'язок комуніста – бути насамперед вимогливим до себе, працювати так, щоб ніхто не зміг дорікнути…*» Далі йде пряма мова Ольги: «*…Сьогодні недостатньо проголошувати навіть дуже правильні слова про науково-технічний прогрес. Набагато важливіше кожному на своїй ділянці реальними справами наближати досягнення тих цілей, які перед усім радянським народом поставив XXVII з'їзд КПРС… Безперечно, робота – головне у житті, але вона не все життя. Є сім'я – мої клопоти і радість, є друзі, без яких усе здавалося б сірим й безбарвним, книжки, музика, театри. Але оцінити дозвілля можна лише добре попрацювавши, тільки коли відчуваєш – ти причетний до справи великої, твоя праця – часточка великої праці твого народу*» [1987, № 2, с. 5].

У контексті цієї статті використовується лексема *робота* зі всіма похідними і синонімічними словами всього сімнадцять разів: робота – п'ять слововживань (*завжди охоча до роботи; змінилося ставлення до роботи*), праця – три слововживання (*часточка великої праці твого народу*), працювати – чотири (*не вміє працювати байдуже; працювати так, щоб ніхто не міг дорікнути*), робітник – два слововживання (*жива творчість робітників*), а слово справа вживається три рази (*на користь справі, причетний до справи великої* [1987, № 2, с. 5].

Стаття «Шанувати і людей, і працю» з журналу за 1987 рік (№ 3) продовжує доводити важливість сумлінної праці у житті жінок. Оксана Антонів виступає тут сумлінною, працьовитою, «*надійною у своїй справі, бо на неї можна покластися. Її хвилює доля села, з якого все частіше від'їжджають молоді люди на роботу до міста, бо вважається, якщо ти влаштувався у місті, то вже «вибився у люди»* [1987, № 3, с. 11].

Текст статті розкриває суттєві зміни у «жіночій долі» кількох жінок після жовтня (мається на увазі Жовтнева революція 1917 р.). Наведемо приклади. Перший контекст під заголовком: «*Ми родом – із Жовтня*»: *«… Галина Архипова характеризується як керівник нового типу, здатного не уникати відповідальності, орієнтуватися у найскладніших обставинах і завжди володіти ситуацією. Зрозуміло, це все прийшло не відразу. Такі якості виховав у ній комсомол, Київський університе, зрештою, батьки-колгоспники, а якщо узагальнювати – наше радянське життя»* [1987, № 4, с. 3]. Галина Пуц, завідувач фермою колгоспу, зазначає, що «*хоч би в якому році ми народилися, а так виходить, що від Жовтня бере початок наша й жіноча, й материнська радість»*. Учасниці висловили свої побажання, щоб журнал частіше друкував історії жінок-керівників, тому що читачам цікаво знати, «*чим живуть, як працюють жінки-керівники, чому встигають – на роботі й удома, як їм це вдається, і чи їх люблять чоловіки. Адже ці жінки такі незалежні, такі сильні»* [1987, № 4, с. 5].

Цікаві результати аналізу мовноїособистості української жінки демонструє статт я під гучною назвою «Стахановки перебудови». Жінки-механізаторки зустрілися з кореспондентом журналу «Радянська жінка» і говорили про труднощі і недоліки їх роботи: «… вже неодноразово піднімалося питання про «жіночий трактор»… Я б, наприклад, хотіла для своєї роботи мати трактор зручний в управлінні, з теплою кабіною, сильний – на зразок всюдихода, і щоб заводився він за допомогою акумулятора – тоді буде менше шуму, а це, погодьтеся, для здоров'я жінки чимало важить… Зараз такі трактори, про які мріють жінки, вже готують до виробництва» [1987, № 5, с. 4–5]. Сама фраза *«трактори, про які мріють жінки»* зараз здається дивною і неприродною, але за радянських часів була нормою у публіцистичних текстах.

У діалогах жінки часто використовують лексему *змагання* (вісім разів): *викликати на змагання; хоч би змагання; яка ж користь від таких підсумків змагання; найцінніше в змаганні; змагання жінок-механізаторів; соціалістичне змагання на приз імені Ангеліної* і т. д. [1987, № 5, с. 4–6]. Передовиками жінки постають не тільки у виробництві, на заводах та усільському господарстві в колгоспах; жінок-стахановок можна зустріти і в школах. У статті «Ірина закінчує десятирічку» формується мовний образ такої жінки: *«Поєднання навчання з продуктивною працею передбачає включення учнів, починаючи з молодших класів, у систематичну, організовану, посильну для їх здоров'я і віку суспільно-корисну працю – працю справжню, необхідну суспільству»* [1987, № 5, с. 9].

У статті «Щедрий колос Охтирчанки» (рубрика: *Жовтень і ми*) Ганна Савівна виступає кваліфікованим спеціалістом-агрономом: *«... хоч би про який свій сорт говорила Ганна Савівна, обов'язково наголосить на агротехніці, агрофоні, дотриманні правильної технології. Адже Ганна Ластович – ще й кандидат сільськогосподарських наук, Заслужений агроном Української РСР. Цізнання таки зобов'язують»*. Її пряма мова: «*Замало покладатися на народну мудрість: «До землі нижче – до хліба ближче». Потрібна грамотна праця біля поля. Якість хліба сьогодні – це якість нашого життя... У кожній зернині – урожай моїх думок...*» [1987, № 7, с. 2]. Жінка наголошує, що саме у своїй роботі вона може почуватися щасливою: «Я щаслива. У мене є діти, внуки. У мене є пшениці… Вона легенько кладе долоню на мальований колосок – так ніжно матері кладуть руку на голівку дитини…»

Отже, всі жінки у проаналізованих статях постають наполегливими, енергійними і впертими. Ольга Тихонівна у статті «Між учора й завтра» виступає діловою жінкою: «*... має репутацію ділового, енергійного керівника. Та не всім подобається її амбітність. Любить, мовляв, виступати зачинателем нових справ, бути на видноті. Виступила з ініціативою, то нехай і тягне... Ні, не до амбіцій директора! І не до кар'єри... Але ж фабрика, рідне дітище*» [1987, № 9, с. 8–9]. Такою ж є і героїня-таксист зі статті «За всіма правилами»: «*Хоч не відразу, хоч лише через п'ять років, та мети досягла. І відтоді на жодному всесоюзному конкурсі професійності водіїв таксі нікому не поступалася першістю*» [1987, № 9, с. 4].

У рубриці: *Що може ділова жінка* у статті «Головний бухгалтер вважає…» вербалізується образ жінки–передовика, яка турбується за фінансову сторону господорювання і за рентабельність колгоспу: *«Голова колгоспу виніс на розсуд правління думку про те, щоб розпочинати у нас у Четвертні за рахунок господарства будівництво нової школи-десятирічки. Його пропозицію одностайно підтримали. Коли говорити відверто, в душі як людина і мати двох доньок-учениць молодших класів, і я не була проти. Та веління професійного обов'язку заговорило переконливіше. Я з цифрами в руках довела присутнім, що братися за об'єкт, кошторисна вартість якого становитиме як мінімум півмільйона, нам іще ранувато...*» [1988, № 11, с. 2–3]. Тут у мовному образі жінки домінує не мати, а передовик виробництва, професіонал у бухгалтерській справі.

Таким чином, зроблений аналіз статей дозволив дійти висновку, що українська жінка радянського періоду була типовим представником лінгвокультурної спільноти того часу, зразком радянської ментальності, залишаючись регіональним варіантом «радянської жінки» з певним набором характеристик «гарного робітника». У такому міфічному образі втілювалось узагальнене уявлення про ідеальну жінку. Незамінним інструментом офіційної державної ідеології, який не тільки відображав, а й створював актуальні жіночі образи, були періодичні видання для жінок, зокрема і журнал «Радянська жінка». На сторінках цих видань жінкам нав'язували стереотипи, які мали асоціюватися з новим типом жіночності в образі «радянської жінки».

Список використаних джерел

1. Кісь, О. Повертаючи власне минуле: жіноча історія як джерело сили для сучасного жіночого руху в Україні / О. Кісь // Міжнародний жіночий день. – Історія у фотографіях. – К., 2010. – С. 15.
2. Мамич, М. В. Вербальний контент журналу «Жінка» в аспекті лінгвокультурології та медіастилістики: монографія / М. В. Мамич. – Одеса: Астропринт, 2015. – 528 с.
3. Смольніцька, М. Жінка в радянському суспільстві: офіційний образ і реальна практика / Смольніцька Мирослава // Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика. – 2011. – 16. – С. 162–174. – Режим доступу: http://resource.history.org.ua/publ/xxx_2011_16_162.
4. Перший рік і перше місце роботи Ліди Осмолович // Радянська жінка. – 1987. – № 1. – С. 1.
5. Хліб, про який ми всі мріяли // Радянська жінка. – 1987. – № 1. – С. 2–3.
6. Робота, і ще раз робота // Радянська жінка. – 1987. – № 2. – С. 5.
7. Шанувати і людей, і працю // Радянська жінка. – 1987. – № 3. – С. 11.
8. Ми родом – із Жовтня // Радянська жінка. – 1987. – № 4. – С. 3–5.
9. Стахановки перебудови // Радянська жінка. – 1987. – № 5. – С. 4–6.
10. Ірина закінчує десятирічку // Радянська жінка. – 1987. – № 5. – С. 9.
11. Щедрий колос Охтирчанки // Радянська жінка. – 1987. – № 7. – С. 2.
12. Між учора й завтра // Радянська жінка. – 1987. – № 9. – С. 8–9.
13. За всіма правилами // Радянська жінка. – 1987. – № 9. – С. 4.
14. Головний бухгалтер вважає… // Радянська жінка. – 1988. – № 11. – С. 2–3.

УДК 821.161.2 –7 УКр

А. С. Тверитінова, Т. М. Шарова

ЖИТТЄТВОРЧИЙ ЛІТОПИС М. ТРУБЛАЇНІ

У артыкуле разглядаецца жыццяпіс і творчая пазіцыя Н. Трублаіні. Акцэнтуецца ўвага на тэматыцы і праблематыцы мастацкіх твораў для дзяцей. Падкрэсліваецца, што яму належыць пачэснае месца ў гісторыі ўкраінскай дзіцячай літаратуры, паколькі на старонках мастацкіх твораў раскрываюцца вобразы дзяцей. Творы М. Трублаін цікавыя і павучальныя па змесце, у іх падаецца дзіцячая псіхалогія.

Одне з найпочесніших місць в історії української дитячої літератури належить Миколі Петровичу Трублаїні. Микола Трублаїні вніс помітний вклад в українську літературу. В його творах – романах, повістях, оповіданнях, казках, нарисах – знайшли своє відображення перетворення нашої Батьківщини, зростання її економічної, військової могутності, розвиток науки й культури. Герої Трублаїні дуже різноманітні за своїм віком, національним складом, характерами, симпатіями і антипатіями, рівнем розвитку тощо. Але в них письменник умів побачити те спільне, найголовніше, що характеризує громадян: гарячий патріотизм, мужність, любов до праці.

Творчість М. Трублаїні досліджена багатьма письменниками. Загальний огляд творчості письменника та аналіз деяких його творів представлений у працях Багмута І., Балкового І., Борисова О., Гельфенбейна Г., Гримайла Я., Копиленка О., Крижанівського С., Куп'янського І., Сидоренка Г., Сиротюка М., Стучевського А.. Однак дослідники побіжно розглядали життєпис та творчість М. Трублаїні. З огляду на це, заявлена тема є актуальною.

Перш ніж починати аналізувати твори письменника, слід детально вивчити його біографію, оскільки вона розкриває особливості становлення письменника в історії української літератури. В історичних джерелах зафіксовано, що родина Трублаєвських

жила бідно. Батько – простий лісоруб, мати – сільська вчителька ледве зводили кінці з кінцями. Матеріальна скрута змусила батька залишити родину і на кілька років поїхати на лісорозробки в Сибір.

Хлопчик виховувався у матері й бабусі. Як розповідає Євгенія Яківна Трублаєвська, мати письменника, Микола з дитячих років був дуже рухливим, ініціативним, допитливим. Серед своїх однолітків він завжди виступав організатором дитячих розваг та ігор. Мати з раннього дитинства привчала сина до праці й книжки. Любив він слухати казки, оповідання, байки, які майстерно розповідала бабуся. Опанувавши азбуку, Микола сам почав читати, захоплюючись історією, книжками про військові походи та дивовижні пригоди.

У 1915 році його віддано до Немирівської гімназії. Вчився хлопчик добре і багато читав, особливо книжки про морські подорожі. Але гімназії він не закінчив. Громадянська війна, в якій робітники і селяни боронили завоювання Жовтня, своїм героїзмом, романтикою полонила серця молоді. Багато юнаків кидали рідні оселі, і йшли до армії. Героїчні події захопили і Миколу. Лишивши навчання, він восени 1920 р. вирішує поїхати на фронт. Правда, побувати на фронті хлопцеві не вдалося, бо, їдучи поїздом, він обірвався з приступки вагона і пошкодив собі ногу. Це змусило його повернутися додому.

У селі Скритське, Брацлавського повіту, Подільської губернії (сюди була переведена на роботу мати), Микола включається в боротьбу за нове життя. У Скритському, як і в інших селах, ця боротьба проходила в гострих, напружених формах. Новому життю шалений опір чинило все старе й відживаюче: служителі церкви, куркулі, різні шахраї, п'яниці, злодії та інші «найвидатніші люди» села.

Беручи участь у громадському житті села, Трублаїні водночас займається самоосвітою, читає художню літературу, особливо захоплюється творами М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Лєрмонтова, С. Руданського, Жюля Верна. До цього часу відносяться й перші літературні спроби Трублаїні. Потребу взятися за перо продиктувало само життя, боротьба проти класового ворога. Зрозумівши, що преса – серйозна зброя в боротьбі проти куркульства і церкви, Трублаїні звертається до газети, стає сількором.

У нарисі «Із записок молодого журналіста» Трублаїні розповідає, яку радість відчув він від першого успіху, коли в 1924 році в газеті «Червоний край» було надруковано його першу статтю. Улітку 1924 року родина Трублаєвських переїхала до містечка М'ястківки (нині Городківка). Це невеличке містечко було тоді районним центром, далеко закинутим не тільки від культурних центрів (до Одеси – 300, до Вінниці – 200, до Тульчина – 50 кілометрів), а й від залізниці (за 18 кілометрів).

З переїздом до М'ястківки Трублаїні не припинив боротьби проти ворогів радянської влади, а повів її ще рішучіше. Справа в тому, що в М'ястківському районі було багато серйозних недоліків. Голова райвиконкому, поручик старої армії, був прихованим ворогом. Він дбав лише про власні інтереси, прикрашаючи цілу зграю непманів, спекулянтів, глитаїв, куркулів. Секретар районної партійної організації, кволий, безініціативний і безпринципний, також ішов на поводі у голови райвиконкому. У М'ястківці Трублаїні ширше розгортає свою кореспондентську діяльність. Згодом Трублаїні вирішує покинути М'ястківку та оселяється у Вінниці. Тут, у Вінниці, М. Трублаїні стає штатним співробітником, організатором роботи з периферійними сількорами «Червоного краю», а в 1925 році редакція газети посилає його на Всеукраїнські курси журналістики в Харкові.

Навчаючись на курсах, Трублаїні водночас пише до різних газет, бере участь у роботі юнацької письменницької організації «Молодняк». Після закінчення курсів Трублаїні стає співробітником «Вістей». Тут, у «Вістях», і починається літературна робота молодого журналіста. В статтях та нарисах він розповідає про боротьбу українського народу за соціалістичну перебудову країни. Все побачити на власні очі, ґрунтовно вивчити те, про що збираєшся писати, – ось що характеризувало Трублаїні-журналіста [12, с. 2].

Особливо цікавить Трублаїні життя робітничого класу. Щоб поліпшити висвітлення життя і праці робітничого класу, Трублаїні проводить роботу серед робітничих кореспондентів, звертається до них через газету. Цікавить молодого журналіста і життя хліборобів. Буваючи в селах, він бачить, як змінюється обличчя радянського села, побут і психологія селянства. Жадібний до пізнання Микола Трублаїні ще з дитинства мріяв про подорожування. До цього, мабуть, спонукали його пригодницькі книжки, зокрема твори Жюля Верна.

На початку 1928 року Трублаїні як кореспондент «Вістей» їде до Владивостока і про цю поїздку друкує під псевдонімом Гнат Завірюха нариси – «Великим Сибірським шляхом» та «Листи з далекої подорожі», а наступного року здійснює два рейси на криголамі «Ф. Літке»: тропічний – з Севастополя до Владивостока і арктичний – з Владивостока до острова Врангеля. Під час експедиції Трублаїні зібрав багатий матеріал про боротьбу радянських людей за освоєння Арктики, про життя народів Далекої Півночі. Повернувшись до Харкова, він опрацював і підготував цей матеріал до друку. Його щоденник під назвою «На межі доступного» друкувався більше місяця в газеті «Вісті». Нотатки «До Арктики через тропіки» стали першою значною за розміром книжкою двадцятидвохрічного журналіста. Ця книжка користувалася успіхом у читачів, про що свідчить її наступне видання в 1932 році [7, с. 3].

У липні 1930 року Трублаїні здійснює нову подорож. У цей час з Архангельська на пароплаві «Седов» вирушала наукова експедиція на Північ. Трублаїні збирався їхати кочегаром. Але на день відплиття «Седова» захворів. Начальник експедиції порадив йому залишитись на час хвороби в Архангельську, а потім після видужання пароплавом «Сибірякое», який мав вирушити слідом за «Сєдовим», наздоганяти його на шляху до Землі Франца Иосифа. Так було й зроблено. Та по дорозі Трублаїні отримав з редакції «Вістей» розпорядження негайно повернутися до Харкова. Побувши на Землі Франца Іосифа кілька днів, він на борту «Сибірякова» повертає додому [3, с. 4].

Подорож на «Сибірякові» збагатила журналіста новими матеріалами, новими враженнями. Про неї Трублаїні розповів у нарисі «Навздогін за «Сєдовим» та в книжці – «Людина поспішає на північ», що вийшла в світ у 1931 році. Повернувшись з арктичної подорожі, Трублаїні їде на Правобережжя України, де тоді відбувались великі навчальні маневри Червоної Армії. У військових частинах він знайомиться з червоноармійським побутом і пише два перші свої оповідання про життя і навчання молодих юнаків «Біда – не біда» та «Бій за переправу» (1930 р.), які були видані в 1931 році окремою збіркою «Тепла осінь 1930-го».

Літом 1901 року Микола Трублаїні їде в далеку тайгу, де розгорталися перші підготовчі роботи До великого будівництва на річці Ангарі. На матеріалах поїздки він пише нариси «Третя база», «За Шаманським каменем», «Падь 37-го кілометра», які в 1933 році вийшли окремою книжкою під назвою «Ангара». Під час плавання, що тривало майже два місяці, письменник щоденно вів нотатки. Миколу Трублаїні вабив до себе найдальший північно-західний край нашої Батьківщини – Кольський півострів, де почалися розробки виявлених величезних запасів апатитів. Вважаючи своїм обов'язком розповісти читачам про роботу на Хібінських горах, він у листопаді 1932 року їде в Карелію та на Кольський півострів. Наслідком цієї поїздки була нова книжка дорожніх нотаток «На Півночі» [14, с. 7].

Численні подорожі мали велике значення для творчого зростання письменника. Величезні перспективи, що відкривалися після освоєння Півночі, боротьба учених і моряків за опанування суворого краю – все це було вдячним матеріалом для показу нашого «прекрасного, неповторного часу», наших людей – творців життя нового, для виховання молодого покоління. Арктика, боротьба за освоєння її стали темою ряду творів Трублаїні, а люди, покорителі Півночі,– героями цих творів [10, с. 2].

Значну творчу активність проявляє Трублаїні уже в перші роки літературної діяльності. Протягом двох років (1932–1934) він написав дванадцять оповідань про

Далеку Північ, а в 1935 році видав свою першу пригодницьку повість «Лахтак». Оповідання про Далеку Північ та повість «Лахтак» завоювали масового читача і принесли славу письменникові [16, с. 3].

Микола Трублаїні був яскравим зразком письменника нового типу, письменником-громадянином, який бере активну, безпосередню участь у будівництві нового життя, уміло поєднує творчу роботу з громадською діяльністю. Трублаїні жив бурхливим життям Батьківщини, його хвилювала кожна подія в країні, кожна нова перемога: «Хвилювання, з яким він завжди сприймав звичайнісінькі довоєнні «Останні вісті», – згадує письменник Я. Гримайло,– я спостерігав лише в дні Великої Вітчизняної війни, коли люди слухали зведення Радінформ-бюро» [9, с. 3].

Після повернення в Україну Трублаїні часто влаштовував зі школярами масові ігри. Вони проводились переважно на околиці міста. Під час гри працювали всі секції, практично застосовуючи теоретичні знання з своєї «арктичної» спеціальності. Одну з таких ігор Трублаїні описав у нарисі «Маленькі седовці». Не обмежуючись іграми на околицях Харкова, він організовував їх далеко за межами міста і навіть республіки. Це були цікаві і корисні ігри-мандрівки [2, с. 12].

Під час зимових канікул 1934–1935 навчального року Трублаїні організував першу піонерську експедицію за полярне коло. їхали діти з Харкова до Мурманська у вагоні, обладнаному письменником на зразок криголама. Про цю чудову експедицію Я. Гримайло написав книжку «Дивний криголам». Опис її залишив нам і Трублаїні в нарисі «За полярне коло». Експедиція була проведена зразково, вона принесла багато користі її учасникам [8, с. 4].

У 1936 році бібліотека Харківського Палацу дітей та юнацтва видала невеличку брошуру під назвою «Листи письменників до юних читачів», в якій надруковано звернення Трублаїні до дітей під назвою: «Від мандрівок по книжках до справжніх радянських експедицій» [15, с. 9]. Цей лист проливає світло на творчу лабораторію письменника, показує, як уважно прислухався він до голосу читача, його запитів, думок і почуттів.

Письменник часто влаштовував читацькі конференції при харківських дитячих бібліотеках, літературні вечори в школах. Конференціям завжди передувала підготовча робота, присвячувалися спеціальні випуски стінної газети. Ці конференції і вечори носили характер зустрічі щирих друзів, проходили вони з великим успіхом. Юні читачі не тільки висловлювали свої думки з приводу прочитаних творів Трублаїні на літературних вечорах. Вони давали також письмові зауваження, з яких у бібліотеках та школах монтувалися цілі альбоми. На жаль, більшість таких альбомів – збірок рецензій читачів – загинула під час Вітчизняної війни. В архіві письменника зберігається лише два альбоми: альбом «Наші думки про твори Трублаїні» 3-ої районної дитячої бібліотеки м. Харкова та альбом, зроблений бібліотекою середньої школи № 54 [13, с. 5].

У 1939 році Трублаїні вперше виступає з творами в жанрі наукової фантастики і дитячої казки. В журналі «Знання та праця» він друкує науково-фантастичну повість «56-та паралель», присвячену проблемам майбутньої війни, а в журналі «Жовтеня» – казку «Мандри Закомарика». Незважаючи на захоплені відгуки читачів, письменник продовжує роботу над повістю «Лебединий острів» і в 1940 році видає її в новій редакції під назвою – «Шхуна «Колумб». Одночасно пише оповідання, переважна більшість яких присвячена животрепетним питанням дня – питанням оборони країни. Переробляє повість І «56-та паралель» у науково-фантастичний роман «Глибинний шлях», перші розділи якого були надруковані в «Літературному журналі». У цьому році Трублаїні почав писати нову повість – «Орлині Гнізда». Робота йшла успішно, але була перервана війною [11, с. 3].

Війна застала Трублаїні на посаді директора Харківського філіалу видавництва «Радянський письменник». З першого дня війни він почав клопотання про від’їзд на

фронт. Як розповідає дружина та друзі письменника, Трублаїні в цей час працював буквально дні і ночі. Вся робота видавництва була підпорядкована справі завоювання перемоги над фашизмом. Микола Трублаїні сам вичитував, редагував брошури та листівки, які кликали народ до боротьби, організованості. Виступаючи перед робітниками на фабриках і заводах, він живим словом роз'яснював страхітливу мету гітлерівських розбійників, вселяв віру в неминучість нашої перемоги. Це – днями. А ночами працював над новими творами, правив переклад на російську мову повісті «Шхуна «Колумб» [4, с. 23] готував нову редакцію оповідання «Рибалка з «Альбатроса» – і «Життя за Батьківщину», або виконував обов'язки бійця батальйону винищувачів [6, с. 12].

18 вересня 1941 року евакуювалися з Харкова дружина і донька Трублаїні. Було запропоновано евакуюватися, але він категорично відмовився. 22 вересня клопотання Трублаїні про відправку на фронт задоволено – він поїхав у Діючу армію. З жовтня 1941 року Трублаїні разом з В. Гавриленком поїхали на передову за новими матеріалами для газети (було це недалеко від Мелітополя). Він пробрався на передній край, вдень ходив по траншеях, розмовляв з бійцями. Там затримався до ночі. Вночі фашисти пішли в атаку. Трублаїні перебував у розташуванні кулеметної роти. Під час бою був убитий другий номер кулеметної обслуги. Письменник підмінив його. Бій кипів, дуло кулемета перегрілося. Трублаїні метнувся, приніс води і охолодив його. Ворожу атаку було відбито.

Удосвіта письменник виїхав з передової на машині редакції – дивізія міняла свої рубежі. В містечку Куркулаку, коло будинку, де розміщалася редакція, машина зупинилася, чекаючи, поки вийдуть усі співробітники. Тут же, на машині, Трублаїні написав останній лист до доньки: «Сьогодні у нас туман, туман. Наближається справжня осінь. Я зараз сиджу в машині і жду, коли поїдемо в друге село. Села тут великі, степові. Лісів нема, але є великі хороші сади. От води хорошої достати трудно. Але тобі тутешня вода, мабуть, сподобалася б, бо вона солонувата... Ми зараз їдемо і розпитуємо, як наші червоноармійці та командири б'ють фашистів, а потім будемо про це писати в газеті» [5, с. 4].

О дванадцятій годині дня 4 жовтня 1941 року машина рушила, і коли зупинилась на окраїні Куркулака, біля баштана, налетіли німецькі літаки і почали бомбити містечко. Осколком бомби був тяжко поранений Трублаїні. Коли фашистські літаки відлетіли, машина редакції знову рушила в дорогу. В її кузові лежав закривавлений письменник. Лише через чотири години доїхали до села, де стояв санпоїзд. До госпіталю письменник не доїхав, він помер у поїзді в ніч з 5 на 6 жовтня 1941 року і похований при залізничному полотні недалеко від м. Ровеньки, Ворошиловградської області.

Микола Трублаїні поліг у боротьбі за волю і честь соціалістичної Вітчизни. Але передчасна смерть не вирвала з наших лав письменника-патріота. Він живе: його натхненні твори допомагають нам боротися за світле майбутнє. Життя і літературна спадщина Трублаїні свідчать про те, що його творчий шлях був шляхом безперервного розвитку й зростання. Показниками цього зростання є послідовне розширення тематичного і жанрового кола його творів, збагачення арсеналу художніх засобів письменника, збільшення його впливу на читача. Умовою зростання Трублаїні, як і інших письменників, був загальний розвиток радянської країни, її науки, культури й літератури [1, с. 4].

Широка й різноманітна тематика творів Трублаїні: дослідження й освоєння північних крижаних пустель, життя дітей нашої країни, боротьба за зміцнення економічної, політичної і військової могутності держави, боротьба проти зовнішніх ворогів у роки громадянської та Вітчизняної воєн.

У книжках Трублаїні читач знайде багато цінного, пізнавального матеріалу з різних галузей науки й техніки. В оповіданнях, повістях і романах письменник створив

опуклі образи радянських учених, вольових, мужніх офіцерів морського флоту, авіації, наземних військ, невтомних трудівників моря, інженерів, лікарів, дошкільнят. Герої творів Трублаїні різноманітні за віком і рівнем розвитку, фахом, характерами, але письменник виразно підкреслив у них головні, провідні риси. В показі життя людей, у розкритті їх духовного світу ми теж відчуваємо безперервний ріст письменника. Від поверхових, схематичних описів своїх героїв в оповіданнях перших років творчості Трублаїні прийшов до поглибленого розкриття їх психології.

Список використаних джерел

1. Багмут, І. Твори М. П. Трублаїні / І. Багмут // Соціалістична Харківщина. – 1950. – 8 квітня. – С. 3–7.
2. Балковий, І. Книги для дітей / І. Балковий // Україна. – 1947. – № 8. – С. 12–13.
3. Борисов, О. Повість про пригодницький роман / О. Борисов // Вітчизна. – 1946 – № 6. – С. 4–8.
4. Владко, В. «Шхуна «Колумб» / В. Владко // Соціалістична Харківщина – 1940 – 25 липня. – С. 23–45.
5. Гельфенбейн, Г. Микола Трублаїні / Г. Гельфандбейн // Літературна газета. – 1946 – 4 жовтня. – С. 4.
6. Гельфенбейн, Г. Письменник-воїн / Г. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1944 – 24 листопада. – С. 12–16.
7. Гримайло, Я. Микола Трублаїні / Я. Гримайло // Зірка. – 1947 – 25 квітня. – С. 3.
8. Гримайло, Я. Микола Петрович Трублаїні (життя і творчість). Передмова до «Творів в трьох томах» / Я. Гримайло // Молодь. – 1949–1950, том. І. – С. 3–12.
9. Гримайло, Я. Друг, письменник, воїн / Я. Гримайло // Вітчизна. – 1947 – № 2. – С. 3–4.
10. Ільїн, Я. Воєнно-пригодницький роман / Я. Ільїн // Вітчизна. – 1947 – № 3. – С. 2–5.
11. Копиленко, О. Література для маленьких читачів за 20 років / О. Копиленко // Літературна газета. – 1937 – 5 жовтня. – С. 3.
12. Крижанівський, С. М. Трублаїні «Мандрівники» / С. Крижанівський. // Літературна газета. – 1939 – 23 квітня. – С. 2–5.
13. Куп’янський, І. Улюбленець молоді / І. Куп’янський // Дніпро. – 1947 – № 12. – С. 4–8.
14. Сидоренко, Г. Хороша книга для дітей / Г. Сидоренко // Вітчизна. – 1948 – № 7. – С. 6–9.
15. Сиротюк, М. М. Трублаїні і юні читачі / М. Сиротюк // Альманах «Харків». – 1953 – № 4. – С. 9–12.
16. Стучевський, А. Дві повісті М. Трублаїні / А. Стучевський, В. Фалін // Літературний журнал. – 1939 – № 10. – С. 3.

УДК 821.161.3-32*М.Зарэцкі:316.423.6-055.2

Т. А. Фіцнер

ПРАБЛЕМА ЖАНОЧАЙ ЭМАНСІПАЦЫІ Ў РАННІХ АПАВЯДАННЯХ М. ЗАРЭЦКАГА

Артыкул прысвечаны асэнсаванню праблемы жаночай эмансіпацыі, што праводзілася маладой краінай Саветаў на пачатку яе стварэння, у ранняй творчасці М.Зарэцкага. Звяртаецца ўвага на тое, што ў цэлым працэс эмансіпацыі жанчыны падаецца пісьменнікам як станоўчы. Разам з тым малады аўтар даводзіць, што не ўсё новае з’яўляецца пазітыўным і жыццесцвярджальным, што працэс гэты складаны і неадназначны.

Эмансіпацыя – (ад лац. emancipatio) “вызваленне ад якой-небудзь залежнасці” [1], адпаведна жаночая эмансіпацыя – гэта прадастаўленне жанчынам раўнапраўя

ў грамадскім, працоўным і сямейным жыцці; імкненне да роўных правоў мужчын і жанчын.

Нягледзячы на тое, што праграма вырашэння “жаночага пытання” ў Беларусі, як і ў СССР, сфармуляваная ў 1920-я гг., была на той час прагрэсіўнай і ліберальнай” [2], сёння відавочна, што практыка яго вырашэння “з’явілася адной з самых вялікіх гістарычных містыфікацый” [2]. Замест эмансіпацыі савецкая жанчына атрымала трайную (дом, праца, грамадскія абавязкі) і часта непасільную нагрузку, пры гэтым так і не атрымаўшы “права рэальна вызначаць свой лёс” [2]. Аднак, каб зразумець гэта, патрэбен быў час. А ў 20-я гады XX стагоддзя былі надзеі і спадзяванні, вера ў магчымасць рэалізацыі такога праекту, пра што яскрава сведчаць айчынныя мастацкія тэксты адзначанага перыяду.

Літаратурная дзейнасць Міхася Зарэцкага (1901–1937), якая пачалася на пачатку 20-х гадоў мінулага стагоддзя, з’яўляецца дастаткова яркім і выразным адбіткам тагачаснага жыцця народа, станаўлення краіны Саветаў, яе палітыкі адносна прыгожай паловы грамадства, што выявілася ў стварэнні жанаддзелаў. Як вядома, жаночыя аддзелы, ініцыятарам якіх была А. Калантай, былі створаны ў 1918–1920 гг. па ўказанні ЦК РКП(б) пры ўсіх ЦК нацыянальных кампартый, абласных і павятовых партыйных камітэтах. Праіснавалі яны да 1929 г. і былі прызнаныя немэтазгоднымі. Насамрэч дзяржава не мела сродкаў на ажыццяўленне іх праграм. Мэтай жанаддзелаў якраз і была барацьба за ўраўноўванне ў правах жанчын і мужчын, барацьба з непісьменнасцю сярод жаночага насельніцтва, інфармаванне аб новых умовах працы і арганізацыі сям’і. Мастацкую рэалізацыю падобных праектаў паказаў М. Зарэцкі ў апавяданнях “Ганулля” (1924) і “Дзіўная” (1925). Асобна ў гэтым шэрагу стаіць апавяданне “Як Настулька камсамолкай зрабілася” (1925).

Першы твор (“Ганулля”) прадстаўляе эвалюцыю жанчыны-сялянкі, маці-адзіночкі, малаграматнай Ганулі ад бяздомнай парабчанкі (“*<...> за кавалак хлеба хаджу на падзёншчыну*” [3, с. 159–160]) да супрацоўніцы павятовага аддзела *“па працы сярод кабет”* [3, с. 163]. Сталенне і вызваленне духу гераіні ішло праз блізка ўспрынятую агітацыю за новы лад жыцця, якую праводзіла ў вёсцы *“тая, з горада”* [3, с. 159] і якую мала хто з жанчын прыняў сур’ёзна (*“Не маглі без смеху слухаць, як кабета з горада запэўняла, што баба з мужчынам роўная”* [3, с. 159]). Ганулля інтуітыўна адчула ў словах жанчыны з горада ратунак для сябе, разгледзела сваю будучыню. *“Гарадская”* якраз і была прадстаўніцай жанаддзелу і рэалізоўвала на практыцы палітыку дзяржавы Саветаў у адносінах да жанчын.

Апавядальнік у творы выступае ў якасці назіральніка, які фіксуе:

– па-першае, змены ва ўнутраным свеце галоўнай гераіні (*“І пачало ў Ганулі нешта расквітаць у сярэдзіне... Невыразная радасць дух уздымала”* [3, с. 160]);

– па-другое, перамены ў стаўленні да яе з боку вяскоўцаў (*“Усе паважаць сталі Ганулю. Нават мужчыны <...>. Увосень у сельскі Савет Ганулю выбралі”* [3, с. 162]). На гэта моцная палова вяскоўцаў адрэагавала наступным чынам: *“Што ж. І бабы не ўсе бабы. Часам і разумныя бываюць...”* [3, с. 162];

– па-трэцяе, з’яўленне таго новага ў жыцці вёскі, што было звязана з дзейнасцю Ганулі: арганізацыя падчас летніх палявых работ ясляў (*“Надышло лета. <...> На гародах, у полі мурашкамі людзі запоўзалі. <...> Занылі працоўныя плечы. Цяжка... Ганулі таксама – хоць разарвіся. У цеснай хацёнцы – пузатымі клёцкамі поўзаюць. Гвалтуюць на весь шырокі дзіцячы рот. Сапраўднае пекла. Свежы чалавек звар’яцее, калі зойдзе ў хату. Але Ганулі нішто”* [3, с. 161]), а затым і пральні (*“Вам жа цяпер, цётачкі, вопраткі памыць няма часу. Вось бы я і мыла патроху”* [3, с. 162]); чытальні ўзімку (*“Ганулля газеты чытае сялянам, тлумачыць усё чыста, што сама ведае, чула”* [3, с. 163]); пастаноўка спектакля (*“Ганулля таксама іграла на сцэне. Што ж, што старая трохі... Абы дух малады!”* [3, с. 163]).

Зразумела, што шлях Ганулі да актыўнай грамадскай дзейнасці, нягледзячы на аўтарскае прыхарошванне сітуацыі, яе спрошчванне, не мог быць роўным і гладкім. У межах апавядання аўтар не выявіў усёй складанасці ўнутраных трывог і перажыванняў гераіні: супраціўлення старому ў сабе і адначасна вясковай грамадскасці, адно ўказваў на іх кароткімі заўвагамі, напрыклад: *“Ануля трохі пісьменная была. Кніжкі чытала ноччу пры лучыне. Удзень хоць бы і быў час – нельга, засмяюць. І то трохі кпілі: грамацейкай празвалі”* [3, с. 160]. Магчыма маладому М. Зарэцкаму бракавала яшчэ пісьменніцкага вопыту, бо, на думку даследчыкаў, апавяданні “Ануля” (1924), “Як Настулька камсамолкай зрабілася” (1925) – тыповая маладнякоўская проза ранняй пары, бадзёра-ўзвышаная, прасякнутая аптымізмам, але павярхоўная і малазместоўная. У творах няма ні належнай глыбіні, ні псіхалагічнай распрацоўкі характараў герояў.

Апавяданне “Дзіўная” дэманструе бясспрэчны рост майстэрства М. Зарэцкага. Твор падае вобраз жанчыны, якая ўжо з’яўляецца супрацоўніцай жанаддзела. Мы сустракаем яе падчас прыезду ў неназваны горад, куды яна *“камандзіравана на працу сярод жанчын”* [3, с. 239]. Шумава актыўна агітуе жанчын за стварэнне дамоў выхавання для дзяцей, бо, па яе меркаваннях, *“не трэба матцы дзяцей сваіх гадаваць, што зло ў гэтым нейкае ёсць”* [3, с. 243]. Вядома, што ў пачатку 1920-х гадоў савецкая ўлада “праводзіла палітыку па «адчужэнні» і «абагульненні» мацярынскай функцыі, каб вызваліць час для жаночай адукацыі і працы. Менавіта тады з’яўляюцца самыя радыкальныя і неверагодныя ідэі, напрыклад, новыя праекты жылля з грамадскімі кухнямі. З’яўляюцца і праекты па арганізацыі новых сацыялістычных гарадоў, мэта якіх – поўны перавод дзяцей на грамадскае выхаванне” [4]. У вобразе Шумавай прадстаўлены яўна не крытычны погляд на павевы часу, выяўлены крайнасці ва ўспрыняцці “вучэння” А. Калантай адносна сям’і ў камуністычным грамадстве і, магчыма, яе асабісты прыклад. Ініцыятарка ж жанаддзелаў зазначала: “Хай не палохаюцца работніцы-маці, камуністычнае грамадства не збіраецца адабраць дзяцей у бацькоў, адарваць немаўля ад матчыных грудзей ці гвалтоўна разбурыць сям’ю. Нічога падобнага! ... Грамадства возьме на сябе ўвесь матэрыяльны цяжар выхавання дзяцей, радасць жа бацькоўства і мацярынства пакіне тым, хто здольны разумець і адчуваць гэтыя радасці” [5, с. 19–21].

Гераіня апавядання “Дзіўная” падаецца праз успрыманне героя-апавядальніка Блонскага, які праз увесь твор спрабуе зразумець таямніцу гэтай жанчыны, разважае над унутранай барацьбой “старога” з “новым” у яе душы, разгадвае прычыны паводзін і душэўных пакутаў. Слухаючы Шумаву, якая агучвае мэты свайго прыезду, Блонскі ў думках зазначае: *“Адчуваўся нейкі ледзь прыкметны фальш у гэтых цвёрдых, энергічных словах аб вызваленні жанчыны, аб змаганні з іржавымі путамі сям’і, аб рэвалюцыі быту і г.д.”* [3, с. 241]. А таямніца “дзіўнай”, якую напрыканцы твора раскрывае чытачу аўтар, якраз і заключаецца ў тым, што яна хоча быць вольнай і ад кахання (таму пакідае Блонскага), і ад дзяцей дзеля працы на карысць новага ладу. Па гэтай прычыне Шумава аддала сына ў дзіцячы дом, і дзіця ўжо не памятае сваёй маці, не пазнае яе пры сустрэчы: *“Дзіцёнак трапятаўся, нецярпліва адмахваўся, як ад дакучнае мухі, з усіх сіл вырываўся. Злаваў, што яго адарвалі ад цікавай гульні”* [3, с. 249]. *“Так павінна быць”* [3, с. 249], каб сын вырас *“чалавекам вольным”* [3, с. 249], тлумачыць Шумава сваю пазіцыю Блонскаму, а яшчэ таму, што сама гераіня хоча *“быць чалавекам”*, а не *“толькі жанчынай”*. Разам з тым вытруціць са свайго сэрца пачуцці мацярынскай прывязанасці да роднага сына Шумавай не ўдалося, і гэта пакідае надзею, што яна перагледзіць уласныя погляды. У даным творы М. Зарэцкі здолеў заглыбіцца ў псіхалогію “новай жанчыны” (азначэнне А. Калантай [6]), складанасці яе сталення, імкнення адпавядаць дню сённяшняму, перадаў унутраную барацьбу гераіні, выявіў яе разгубленасць у сітуацыі, што склалася. Аўтар не зводзіць сэнс апавядання “Дзіўная” да спрошчанага выкрыцця гераіні, ён спачувае Шумавай, бо яна чалавек па сваёй сутнасці неблагі.

Апавяданне М. Зарэцкага “Як Настулька камсамолкай зрабілася” (1925) таксама адлюстроўвае тое новае, што адбывалася ў краіне Саветаў на пачатку яе станаўлення – ломка ўсяго традыцыйнага патрыярхальнага жыцця з яго мараллю, інстытутам сям’і і царквы... У творы падаецца ледзь не анекдатычная сітуацыя “выкрадання нявесты” з вяселля (ужо пасля вянчання) мясцовымі камсамольцамі. Бунт Настулькі, якой *“шаснаццаць год яшчэ не мінула”* [3, с. 260] супраць замужжа з нялюбым прыводзіць яе ў камсамол. Без падтрымкі мясцовых камсамольцаў, як вынікае з тэксту, Настулька наўрад ці здолела б пайсці супраць бацькоўскай волі. Яе рашучасці хапіла толькі на тое, каб на заручынах сказаць не зусім цвярозаму жаніху: *“Пайшоў ты к ліху, я <...> не люблю цябе, бо ты брыдкі і стары...”* [3, с. 260], чым вельмі раззлавала бацьку. Аўтар нейтральна ставіцца да падзеі, адно канстатуе факт разбурэння патрыярхальнай сям’і, дзе бацька не мае ўжо волі над дачкой, не можа прымусіць яе пайсці замуж без яе на тое згоды. У Настулькі ёсць падтрымка з боку вясковай камсамольскай моладзі і гэта дае ёй сілы. Пра мастацкія вартасці твора зазначалася вышэй.

Варта звярнуць увагу на той факт, што ў гераінь праанализаваных апавяданняў М. Зарэцкага (згодна з традыцыйным меркаваннем) неўладкаванае асабістае жыццё. Гануля – маці-адзіночка: *“А цяпер Гануля – дзеўка старая. <…> І цяпер пры Ганулі дзіцёнак, хлопчык сінявокі”* [3, с. 159]. На працу ў жанаддзел яна згаджаецца таму, што ёй няма на каго разлічваць у гэтым жыцці, акрамя сябе самой, і таму, што хоча *працаваць “дзеля сваёй пакрыўджанай гаротнай сястры”* [3, с. 159]. Шумава адзінокая (новая, свабодная) жанчына. Пра яе мінулае чытачу нічога невядома, акрамя таго, што яна аддала сына ў дзіцячы дом таму, што хоча *“быць чалавекам”*, працаваць, рэалізоўваць сябе як супрацоўніца жанаддзела. Невядома, ці пойдзе Гануля шляхам Шумавай, ці знойдзе свой. Адносна эвалюцыі вобраза Настулькі цяжка сказаць што-небудзь пэўнае...

Падсумоўваючы, зазначым, што малады М. Зарэцкі не быў настолькі празорлівы, каб паказаць вынікі працы жанаддзелаў, усю складанасць і супярэчлівасць такой працы, бо працэс толькі пачынаўся. Усё ж на некаторыя праблемы, звязаныя з работай гэтых арганізацый, пісьменнік здолеў звярнуць увагу. Наогул жа працэс эмансіпацыі жанчыны падаецца пісьменнікам як станоўчы.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Общий толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://tolkslovar.ru/ie1444.html – Дата доступа : 05.05.2017.

2. Вароніч, Т. Сацыяльны і палітычны статус беларускай жанчыны. У новай і найноўшай гісторыі / Т. Вароніч // Беларускі калегіюм [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://old.belcollegium.org/lekcyji/historyja/varonicz_02.htm – Дата доступу : 05.09.2017.

3. Зарэцкі, М. Збор твораў у 4 т. Т. 1. Апавяданні / Прадм. М. Мушынскага / М. Зарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 526 с.

4. Щурко, Т. «Женское предназначение», или как а Беларуси экономят на социальной сфере / Т. Щурко // Новая Эўропа. – 2014. – от 30 января [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://n-europe.eu/article/2014/01/30/zhenskoe_prednaznachenie_ili_kak_v_belarusi_ekonomyat_na_sotsialnoi_sfere. – Дата доступа : 03.09.2017 г.

5. Коллонтай, А. Семья и коммунистическое государство / А. Коллонтай. – Москва : “Коммунист”. – 1918. – 24 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://books.e-heritage.ru/book/10077008. – Дата доступа : 10.09.2017.

6. Коллонтай, А. Новая женщина / А. Коллонтай [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.odinblago.ru/novaia_moral/1. – Дата доступа : 10.09.2017.

УДК 821.161.3-31*І.Сін

А. В. Цімашэнка

АДМЕТНАСЦІ ІДЫЯСТЫЛЮ ІЛЛІ СІНА

У артыкуле вызначаюцца асаблівасці ўжывання стылістычных, лексіка-семантычных, фанетычных, графічных, лексіка-сінтаксічных сродкаў, якія фарміруюць творчую індывідуальнасць і непаўторнасць тэкстаў Іллі Сіна. Зроблены высновы, што галоўнай спецыфікай мастацкага метаду і ідыястылю пісьменніка з'яўляецца сімбіёз прыкметаў дзвюх, здавалася б, супрацьлеглых сістэм – мадэрнізму і постмадэрнізму, спалучаных у літаратурным феномене новага рамана, а галоўнай ідэяй і канцэптам творчасці – трансгрэсія як мастацкі прыём.

Ідыястылю кожнага аўтара ўласцівы пэўныя ўстойлівыя характарыстыкі, якія можна выявіць пры аналізе моўных адзінак. Перманентныя якасці стылю пісьменніка робяць яго тэксты пазнавальнымі і даюць магчымасць ідэнтыфікаваць ці хаця б выказаць здагадку аўтарства. Т. Самарская і Т. Паздзеева заўважаюць, што "натуральнай крыніцай ідыястылю з'яўляецца асоба маўлення – сукупнасць здольнасцей і характарыстык чалавека, якія абумоўліваюць стварэнне і ўспрыманне ім маўленчых твораў. Паняцце асобы маўлення рэалізуе сувязь мовы са свядомасцю і светапоглядам" [1, с. 137]. Такім чынам, істотным аспектам даследавання ў ідыястылі з'яўляюцца моўныя сродкі: стылістычныя, лексіка-семантычныя, фанетычныя, графічныя, лексіка-сінтаксічныя і культурна-значныя. У залежнасці ад творчай індывідуальнасці аўтара некаторыя з маўленчых маркераў, што фарміруюць ідыястыль твора, могуць быць прадстаўлены больш яўна, а іншыя – увогуле адсутнічаць. Паспрабуем разгледзець асноўныя складнікі, якія фарміруюць ідыястыль І. Сіна.

Трэба заўважыць, што галоўнай спецыфікай творчага метаду пісьменніка з'яўляецца сімбіёз прыкметаў дзвюх, здавалася б, супрацьлеглых сістэм – мадэрнізму і постмадэрнізму. Гэтае пытанне ў беларускім літаратуразнаўстве не страціла актуальнасці з часоў узнікнення "Бум-Бам-Літа". Дзейнасць суполкі і асобных яе "слупоў" самахарактаразавалася празнымі новаабвешчанамі ў індывідуальных маніфестах напрамкамі: тэхнарамантызм, некрарамантызм, шызарэалізм, логафармізм, транслагізм і інш. Калісьці В. Акудовіч, абвясціўшы, што "бумбамлітавец – натуральны, «адпрыродны» постмадэрніст" [2, с. 44], ніякіх слушных доказаў, акрамя таго, што "бумбамлітавец проста не можа не быць постмадэрністам" [2, с. 44], не прывёў. Такое азначэнне славутага філосафа спарадзіла цэлы шэраг паслядоўнікаў. У сваю чаргу Г. Кісліцына заўважае, што "Бум-Бам-Літ" – гэта хутчэй "кангламерат вельмі адрозных маніфестаў і творчых практык" [3, с. 95]. У прыватнасці, прозу І. Сіна даследчыца параўноўвае з тэкстамі французскай школы "новага рамана", а менавіта шазізмам А. Роб-Грые, які "найбольш удала выяўлены ў рамане «У лабірынце»" [3, с. 118]. Мастацкая практыка гэтага напрамку лічыцца апошняй яскравай праявай мадэрнізму і пачаткам новага веяння ў літаратуры – постмадэрнізму. Але апошні адмаўляецца ад тэхнічнай складанасці антырамана. У пэўным сэнсе новы раман успадкаваў еўрапейскі сюррэалізм з яго тэхнікай аўтаматызму, злучэннем несапалучальнага і важнасцю псіхааналітычных установак. Антыраман культывуе падсвядомае і, адпаведна, даводзіць стыль плыні свядомасці да гранічнага выражэння. У творах з нерасчлянёным тэкстам ліквідуюцца знакі прыпынку ці прабелы паміж словамі. Напрыклад, з дапамогай такой "плыні свядомасці" перадаюцца думкі перса-нажаў у адным з фрагментаў "Тэатральных дэманаў": "<…> *канешне каньячку дзяржава павінна шанаваць мэтафізыкаў хаця б зрабілі для іх зніжкі пры аплаце за газ і падаграванне вады смятану ўсё ж купляць эканомней у айчыннай літаратуры адчуваецца пэрманэнтная стагнацыя чытаць бадай*

няма чаго ды і ня хочацца…” [4, с. 20]. Ці, напрыклад, у “Сапсаваных ляльках” англійскае слова “sick” – стомлены, хворы, паўторанае некалькі разоў, узмацняе эфект сказанага і выражае адчуванне пакуты персанажа: нагадвае гукаперайманне, якое на асацыятыўным узроўні падобна да шыпення змеяў:

“Хто вызваліць мяне ад гэтага цела смерці?
sicksicksick” [5, с. 82].

Пісьменнік вельмі часта іграе на падсвядомых асацыяцыях рэцыпіентаў, асабліва на гукавым узроўні. Адсюль вынікаюць фанетычныя і інтанацыйныя маркеры. З фрагмента інтэрв’ю з музыкамі (зборнік “Сапсаваныя лялькі”):

“Напрыклад, такая:
nihil-nihil-ni-hil-hil
nihil-nihil-ni-hil-hil” [5, с. 32].

“Nihil” у перакладзе з лацінскай мовы – нічога, а “hil” – забойства, “ni” – перакладаецца, як прыслоўе “калі”. Атрымліваецца цікавая і жудасная гульня словаў: “Нічога-нічога-калі-забойства-забойства”. Рэхавае ўздзеянне паўтору дадае эфекту змрочнасці.

Трэба звярнуць увагу на асноўныя складнікі, якія адрозніваюць неараман ад класічнага: роля персанажа, аўтара і чытача, час і прастора, сюжэтныя сітуацыі. Аўтар і чытач тут становяцца на месца персанажа. У героя вельмі часта няма імя, біяграфіі, знешнасці. У новым рамане адлюстроўваюцца пэўныя тыпы свядомасці. І. Сін выкарыстоўвае гэтую практыку пры пабудобе суб’ектнай арганізацыі сваіх твораў. Персанажы пісьменніка маюць серыйныя нумары замест імёнаў, што падкрэслівае іх безасабовасць і дэперсаналізацыю.

Вялікую ролю ў новым рамане адыгрывае паліграфічнае афармленне кнігі: фармат, шрыфты, прабелы, размяшчэнне тэксту на старонцы, ілюстрацыі, схемы – усё гэта ўключаецца ў мастацкую гульню і з’яўляецца першай постмадэрнісцкай перадумовай. На першы план у “новым рамане” выступае кампазіцыя рамана (тое, як аўтар кампануе падзеі) і сюжэт (парадак, спосаб паведамлення пра падзеі, г. зн. тое, якім аўтар хоча прадставіць героя чытачу), а фабула (уласна падзеі, якія адбываюцца з героем) адступае на другі план. У творах І. Сіна сюжэт даволі размыты, нелінейны, што кампенсуецца моўнымі сродкамі фарміравання тэксту і фрагментарнай кампазіцыяй. Падзеі прадстаюць часцей за ўсё ў свядомасці, памяці, уяўленнях герояў. Так, да прыкладу, успаміны-разважанні з “Сапсаваных лялек” лірычных герояў, якія ў тэксце абазначаны проста займеннікамі:

“Яна: *Калі мы толькі прыехалі <…> гэты сабачка, узняўшы заднюю лапку, стаяў ля краю дарогі на рагу вуліц. <…> А потым ён апынуўся мэтрах так у дзесяці ад таго месца, амаль што на самай плошчы. Можа, яго хтосьці туды перасунуў? Пагатоў, ён зусім лёгкі.*

Я: *…тады я адчуваў сябе нейкім големам, якому, па-за яго воляй, уклалі ў рот некалькі словаў – здаецца, гэта былі «індывідуальнае адзінства пэрцэпцыі»*” [5, с. 7–8].

У свеце “новага рамана” парушаны лагічныя прычынна-выніковыя сувязі, часавыя і прасторавыя каардынаты. Гэты свет ужо неспасцігальны, незразумелы. Таму важныя не самі ўчынкі, а іх індывідуальнае ўспрыманне. У І. Сіна безыменныя героі з “Сапсаваных лялек” дзеляцца сваімі ўнутранымі перажываннямі звычайных жыццёвых падзей, сноў, унутраных адчуванняў. З гэтых невялікіх прамоў складаецца дыялог свядомасцей персанажаў: “(жаночы голас) Калі па вечарох я крыху выпіваю, дык потым заўсёды плачу. Людзі гэта заўважаюць, і пакуль адзін суцяшае мяне, астатнія намагаюцца прашмыгнуць у прыбіральню, дзе я працую, не заплаціўшы. <…> (жаночы голас) Калі мне было год дваццаць, мяне пачала непакоіць невялічкая барадаўка на самым носе. <…> (мужчынскі голас) У мяне няма свайго болю, але я адчуваю ваш боль. А барадаўку на носе можна звесці, ёсць у сталіцы паліклініка такая” [5, с. 12].

Час у новым рамане, як правіла, сённяшні і адначасова цыклічны, г. зн. апісваюцца падзеі, якія адбываюцца цяпер і заўсёды. Прастора – замкнёная: востраў, горад, пакой, лабірынт. Адна з распаўсюджаных метафар – свет як страшны лабірынт, дзе можна бясконца блукаць, бясконца вяртаючыся ў зыходную кропку. У І. Сіна – Антуан Ракантэн – герой аднайменнага апавядання са зборніка “0”, адпраўляецца на экскурсію і ў якасці пакарання назаўсёды застаецца на борце субмарыны ў адным моманце. Такім чынам, уся экскурсія аказваецца вечным пакараннем, пеклам. У фінале твора аўтар двойчы паўтарае сцэны пачатку экскурсіі, такім чынам падкрэсліваючы замкнёнасць часу і прасторы ў свеце Антуана [6, с. 65–66].

Істотным для фарміравання індывідуальнага почырку І. Сіна з’яўляецца таксама характэрная для постмадэрністаў гульня з тэкстам, якая праяўляецца ў тэксце з дапамогай наступных моўных элементаў: стылістычныя, лексіка-семантычныя, графічныя і лексіка-сінтаксічныя, фанетычныя і інтанацыйныя, культурна-значныя маркеры.

Стылістычныя моўныя маркеры (да якіх адносяцца тропы) у І. Сіна набываюць форму адмысловых, нечаканых, парадаксальных вобразна-выяўленчых сродкаў пры апісанні пачуццяў і знешнасці герояў, што выклікае ў рэцыпіента хваравітыя асацыяцыі, робіць тэкст кідкім і нават фантасмагарычным. Часцей за ўсё такія тропы датычацца чалавечага цела ці фізічных аспектаў яго дзейнасці альбо, наадварот, з’явам прыроды ці фізічным рэчам надаюцца чалавечыя ўласцівасці. Напрыклад, у апавяданні “Лёд”: “Рукі месяца раздзіралі шэрую завесу, папяровую плоскасць, што нязрушна паўстала перад вачыма <…>” [6, с. 104].

Да лексіка-семантычных маркераў адносяцца, у першую чаргу, аказіяналізмы, каламбуры, аксюмараны. Апошнія ў тэкстах пісьменніка часцей кантэкстуальныя, як, напрыклад, бензапіла, якой галоўны герой забівае сваю каханку ў апавяданні “Кроў”, носіць назву “Дружба” [6, с. 92].

Яшчэ адным элементам лексіка-семантычных маркераў з’яўляецца “вынаходніцтва” штучных моў, як, напрыклад, у рамане Л. Кэрала “Аліса ў Краіне Цудаў”. Падобны прыём І. Сін выкарыстоўвае ў рамане “Сапсаваныя лялькі”, але мова яго герояў не проста не зразумелая чытачу, а ўвогуле нечытабельная:

“– Ф Їв®у Їа згубп бпа®¤ ®зл, Ўг¤¦ л Ґ ©Єх? – запытаў добразычлівы хлопец.

– Ґ§а §г-¬Ґ«л¬ инЇв ¬. цв Єб ¬ п бЇ « . фехп бЄалў у«Ґлп иЇх«м, – гэтак жа дабрадушна адказаў дзядзька” [5, с. 92].

Часцей за ўсё ў пісьменніка сустракаюцца графічныя і лексіка-сінтаксічныя маркеры. Графічныя сродкі шырока выкарыстоўваюцца ў постмадэрнісцкіх тэкстах для больш выразнага адлюстравання жывой гаворкі. І. Сін часта вылучае асобныя фрагменты тэксту курсівам, падкрэсліваннем ці іншым шрыфтам, як, напрыклад, у зборніку “Белетрыстыка”: “*«Будучы час слова “буду” ў адзінкавай форме трэцяга ладу...»* – чамусьці пранясецца ў тваёй галаве радок з хрэстаматыйнага верша” [7, с. 48]. У гэтым жа фрагменце рамана “(Няўклюдныя спробы знайсці сабе месца-3)”, І. Сін выкрэслівае тэкст: “Ты парушыш цішыню, папрасіўшы рахунак, але гэты твой голас спляжыцца быццам вожык пад коламі грузавіку, ~~і ты зразумееш, што вось тупік, і ўсё~~” [7, с. 48].

Іншы раз пісьменнікі-антыраманісты выкарыстоўваюць свае ўласныя малюнкі і ілюстрацыі. Яскравым прыкладам такой візуалізацыі служыць зборнік І. Сіна “Сапсаваныя лялькі”, у якім кожны новы раздзел пачынаецца аўтарскай сюррэалістычнай фатаграфіяй, а на старонках кнігі сустракаюцца такія ж здымкі і даволі прымітыўныя камп’ютарныя мадэлі чалавечых фігурак. У адным з раздзелаў гэтага ж рамана – “New baBilon forever” (другая частка – “Уцёкі”) – для ўзмацнення візуальнага (у дадатак да слыхавога) эфекту ўздзеяння (а можа і для паступовай страты сэнсу) шматкроць паўтараецца надпіс, які ў выніку займае ўсю старонку:

"NEW-BABILON MUST DIE" [5, с. 106]. Паўтор адной фразы ці асобнага слова на адну ці некалькі старонак – адзін з самых распаўсюджаных моўных маркераў пісьменніка. З фрагмента "Сапсаваных лялек":

"Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці?
Хто выбавіць мяне ад гэтага цела смерці? <…>" [5, с. 52].

У гэтым жа рамане пісьменнік выкарыстоўвае прыём распаду тэксту для таго, каб паказаць разарваную свядомасць аўтара-апавядальніка, што таксама выяўляецца на графічным узроўні:

"У ме
азаў спа
гучага го
еньню ся пы
уем

ыра
энт суст
аваў вы аспа
обла ыяўле
змыка ытна
еля рэ аянн
лупат
ыліся еньня
парыб
у мен ярод есьпя
1 глы бо
Сьне жаб ірв
езна су кват ял эрка
на
Ял ,з па оўная" [5, с. 23].

Сінтаксіс (лексіка-сінтаксічныя маркеры) постмадэнісцкага дыскурсу характарызуецца наступнымі прыёмамі і канструкцыямі:

1) нерасчлянёны тэкст;
2) арфаграфічныя і пунктуацыйныя памылкі;
3) рэдуцыраваныя выказванні;
4) фрагментарнасць наратыву (класіфікацыя Т. Самарскай і Т. Паздзеевай [1, с. 133–134]).

Аграматызмы – наўмысныя арфаграфічныя і пунктуацыйныя памылкі – дапамагаюць перадаць іронію пісьменніка ці апісаць сацыяльны статус персанажа. Напрыклад, у адным з фрагментаў "Сапсаваных лялек" падчас застолля ламаецца адзін з гасцей, Пётр Семёныч. Улічваючы гратэскны, парадыйны аспект твора, аўтар намагаецца паказаць тыпізаваных герояў неадукаванай праслойкі насельніцтва з дапамогай пэўнай гаворкі:

"– Ой, нейкая камсрукцыя непанятная, – сказаў урэшце Іваныч, адступіўшыся ды паціраючы рукі.

– Шчас, абаждзі, тут недзе кнопачка, – нарэшце азвалася жонка Пятра Сямёнавіча" [5, с. 43].

У апошнім раздзеле “Белетрыстыкі” з характэрнай назвай “Утылізацыя” І. Сін, ствараючы пародыю на масавую неякасную літаратуру, дапускае ў тэксце відавочныя абдрукоўкі: “<…> каб памазаць зялёнкай прышчык на носе, які дон Пабла разньдзёр сабе ў парыве эмо7цкый” [7, с. 72]. Такі прыём дапамагае аўтару стварыць мэтатэкст, які дазваляе ўспрымаць твор на двух узроўнях: разгортвання аповеду і ўзроўні карэктуры тэксту. Пісьменнік спрабуе сфарміраваць уражанне “чарнавіка” неадрэдагаванага твора, ужываючы пасля сказаў наступныя псеўда-заўвагі: “<…> якая таксама паклала на Лявонсіё свой погляд (*мабыць, вока?* – Рэд.)” [7, с. 72].

Прыём рэдуцыраванных выказванняў прадугледжвае граматычную недааформленасць сказаў, якія застаюцца адкрытымі, а чытач сам можа дадумаць незакончаную фразу. Часцей за ўсё такім чынам перадаецца размоўнае маўленне, а ў І. Сіна яшчэ і – разарванасць, фрагментарнасць, незавершанасць прасторы. У адным з фрагментаў “Сапсаваных лялек”:

“Чуеш, нешта ламаецца?
отнага, дзеля таго, каб
галава гораду сёння сустрэўся з прадстаўнікамі
набываючы яшчэ, вы атрымліваеце” [5, с. 15].

Фрагментарнасць наратыву дапамагае адлюстраваць асаблівасці мыслення (аўтара ці персанажа) у стане нелінейнасці, хаатычнасці, разарванасці. Аповед заснаваны на асацыяцыях, а не на лагічных сувязях. У І. Сіна такім чынам перадаецца шматузроўневасць успрыняцця рэчаіснасці і існаванне чалавека адразу ў дзвюх прасторах: мысленчай і матэрыяльнай. На прыкладзе звычайнай сітуацыі – інтэрв’ю з музыкамі – аўтар намагаецца раскрыць заўсёды “двайны” спосаб існавання асобы: унутры сябе і вонкава, што выяўляюць паводзіны. Адказы на пытанні журналіста перарываюцца ўласнымі думкамі апавядальніка, утвараючы эфект паралельнага мыслення: “Тое самае і з дып-хаус. Мы стараемся граць яго паводле ёркскіх стандартаў. Хаця мода на каліфарнійскую школу ў Эўропе пра(*мае вусны наваколле якіх парасло ўжо шчаціннем адлюстроўваюцца ў дзвярах з надпісам не прислоняться мае вусны бязгучна варушацца нібы абсмоктваючы нейкую казурку бясплённа варушацца бясплённа варушацца. Бясплённа варушацца.*)йшла яшчэ месяцы чатыры таму” [5, с. 32]. [Афармленне тэксту аўтарскае. – А. Ц.]. Такі прыём перадае абыякавасць да рэчаіснасці і незацікаўленасць музыкі ў тым, што адбываецца.

Як бачым, культурныя здабыткі мадэрнізму ў тэкстах антырамана пранікаюць і ўзаемадзейнічаюць з прыкметамі постмадэрнізму, бо культура апошняга вырасла з культуры першага. Як слушна заўважае Э. Усоўская, “культура постмадэрнізму не адмаўляе іх, а інтэрпрэтуе, крытыкуе і дапаўняе. Гэта значыць, што постмадэрніст з’яўляецца і антыподам мадэрнізму, і яго пераемнікам, а таксама паслядоўнікам і непрыяцелем цэлага спектру іншых культурна-гістарычных эпохаў, рухаў, напрамкаў, думак” [8, с. 4–5].

Такім чынам, творчасць І. Сіна – адметная з’ява ў айчыннай літаратуры, бо сумяшчае ў сабе прыкметы дзвюх мастацкіх сістэм: мадэрнізму і постмадэрнізму. Пісьменнік раскрывае ў сваёй прозе канцэпцыю “новага рамана” з дапамогай выкарыстання моўных сродкаў у тэксце, што ўласцівы найперш постмадэрнізму: нерасчлянёны тэкст, аграматызмы, рэдуцыраваныя выказванні, фрагментарнасць наратыву. Але галоўнай ідэяй і канцэпцыяй творчасці пісьменніка з’яўляецца трансгрэсія як мастацкі метад у літаратуры. Трансгрэсія – гэта, найперш, зруйнаванне рамак і выхад за межы магчымага. У І. Сіна яна становіцца філасофіяй творчага пераадолення чалавекам знешніх фактараў.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Самарская, Т. Б. Языковые средства создания идиостиля / Т. Б. Самарская, Т. В. Поздеева // Научный журнал КубГАУ. – 2016. – № 116 (02). – С. 129–138.

2. Акудовіч, В. Разбурыць Парыж / В. Акудовіч. – Мінск: Логвінаў, 2004. – 298 с.
3. Кісліцына, Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы. – Мінск: Логвінаў, 2006. – 210 с.
4. Сін, І. Тэатральныя дэманы: тэксты / Ілля Сін. – Мінск: Галіяфы, 2010. – 176 с.
5. Сін, І. Сапсаваныя лялькі / І. Сін. – Мінск, 2006. – 109 с.
6. Сін, І. Нуль / І. Сін. – СПб: ООО “Невский простор”, 2002. – 108 с.
7. Сін, І. Белетрыстыка / І. Сін; у аўтарскай рэдакцыі. – Мінск, 2014. – 77 с.
8. Усовская, Э. А. Постмодернизм / Э. А. Усовская. – Мінск: Тетра Системс, 2006 – 256 с.

УДК 821.161.2

Т. М. Шарова, В. Г. Семілетова

УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ У РІЧІЩІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У артыкуле прадстаўлены асаблівасці ўкраінскага футурызму. Акцэнтуецца ўвага на творчасці М. Семянка як аднаго з прадстаўнікоў футурызму ва Украіне. Адзначана, што футурысцкая эстэтыка грунтуецца на антытрадыцыйнасці. На прыкладзе твораў М. Семянка можна заўважыць, што футурысты эксперыментавалі ў галіне паэтычных вобразаў, лексікі, метра, сінтаксісу і пунктуацыі, рыфмы.

У наш час різновекторні підходи до теоретичного переосмислення різноманітних напрямів та рухів представлено значною кількістю наукових розвідок. Але досі певні аспекти численних авангардних рухів залишаються малодослідженими та методологічно не обґрунтованими. Такі теоретико-методологічні лакуни можна пояснити тим, що сьогодні ще не зовсім сформована методологічна парадигма в Україні, не до кінця визначені особливості літератури різних напрямів та течій. Доречним тут може бути розгляд українського футуризму у річищі європейського модернізму, що дозволить розглянути авангард як явище чи естетико-літературний феномен.

Досліджуючи генезис українського футуризму, ми дійшли висновку: футуризм займав чільне місце серед інших модерністських літературних течій. При аналізі зазначеної течії нами було доведено, що італійський футуризм не претендував на визначне місце в світовій літературі, але основні положення футуризму (відмова від епігонства, традиції, руйнування синтаксису, створення яскравих звукових образів) були взяті за взірець іншими представниками футуризму в Європі. В Україні найяскравішим представником футуризму постає М. Семенко.

Своєрідність українського футуризму полягає в тому, що українські футуристи не копіювали російських, а створювали власну концепцію, яка полягала в постійному пошуку в мистецтві. Футуристи приймали майбутнє без зайвих слів, з оптимізмом, з вірою в техніку як першопричину сучасного культурного здвигу. До цього долучилися провідні українські футуристи: М. Семенко, Г. Шкурупій, В. Поліщук, О. Влизько, М. Яловий.

Слід зазначити, що література модернізму народилася як така, що була міцно пов’язана зі своїм часом. Тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя. У прагненні збагнути нову реальність митці відмовились від принципів реалізму, що в нових обставинах виявився неадекватним методом. Почалися численні експерименти з формою. За спостереженнями І. Франка, характерною ознакою літератури XIX–XX століття було розмаїття стилів-напрямів, непорушне право творчої індивідуальності на самовизначення.

Найпоширеніші зміни сталися в поезії, здатній мобільніше, ніж інші літературні роди, реагувати на довколишні процеси, що набули особливого драматизму у першій половині XX століття. Ентузіазм докорінного оновлення віршувальної техніки надто

захопив авангардистів, і передовсім футуристів, які ламали традиційні шляхи, вдавалися до цікавих експериментів із поетичним звукописом та синтаксисом. Звичайно, потрібен був поштовх для таких експериментів. Ним виявилося саме життя, творчість перших українських модерністів: Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Вороного, О. Олеся – і виступ у психоневрологічному інституті російського футуриста В. Маяковського (1913). Саме цей виступ приголомшив українську інтелігенцію, яка була викохана в дусі народництва. Твори Маяковського зривали маску з сучасності, де не було романтики, сентиментальності; тільки різкість, жорстокість, правда оголеної дійсності. Саме така література йшла на зміну старої. Михайль Семенко був одним із її авторів.

Творчість модерністів, і футуристів зокрема, довгий час не вивчалася належним чином. І дотепер у біографіях багатьох письменників є немало білих плям. Пояснюється це тим, що довгий час творчість покоління 1910–1930 років заборонялася як така, що не відповідала вимогам соціалістичного реалізму. Одні поети змирилися з цим, інші, в числі яких був і адепт українського футуризму, Михайль Семенко, продовжували писати далі так, як вважали за потрібне.

Вивченню футуризму як модерністської течії стали більше приділяти уваги після 1980 року (періодика). Але ґрунтовних праць щодо творчості М. Семенка немає і в наш час, за винятком робіт авторів української діаспори (О. Ільницького). З'являється багато ґрунтовних статей, які стосуються багатогранної творчості М. Семенка, наприклад стаття О. Ільницького «Відлучення від футуризму» [4]; Н. Костенко «Я тьми в душі не маю...» (Погляд на «Поезії» М. Семенка) [22] та багато інших, які були нами опрацьовані в процесі дослідження.

Доба М. Семенка не закінчилась із його смертю. З 80-х років спостерігаємо відродження авангардистських течій. Тоді утворились групи молодих. «Бу-Ба-Бу» (В. Неборак, Ю. Андрухович, О. Ірванець), «Лу-Го-Сад» (І. Лучук, Н. Гончар, Л. Садловський), «Пропала грамота» (С. Либонь, Юрко Позаяк, Вітько Недоступ) свідчать, що поезія кінця XX століття – не однорідне, а доволі строкате, розмаїте явище.

Футуризм – серед модерністських течій вирізнявся своєю художньою епатованістю. Акмеїзм, що прийняв символізм за свого «батька», але акмеїсти виступали проти його надмірного ірраціоналізму й містицизму; експресіонізм – літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, основний творчий принцип – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я»; сюрреалізм авангардистський напрям у літературі та мистецтві, центр своєї уваги сюрреалісти переносили на підсвідомість, сновидіння, транс » [3, с. 118].

Футуристська естетика базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини («Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки»), протиставляє старій культурі нову антикультуру. Якщо імпресіоністи із жахом приймали світ нової технічної цивілізації, то футуристи, навпаки, вважають, що світ тільки виграв від появи машин, великих міст. Крім цього італійські футуристи оспівують війну як «гігієну світу» [7, с. 21].

Футуристи з Італії прагнули до оновлення художнього слова засобами мистецтва. У їхньому розумінні домінантною має бути форма. Повне знищення пунктуаційних норм та синтаксису зробили художні твори новими, не зрозумілими для читачів. Це призвело до появи вільних слів, які раніше не були знайомі звичайним читачам. Так, наприклад, Ф. Марінетті та його наслідувачі прагнули також до синтезу різних мистецтв, вдавалися до звуконаслідування, шукали нові засоби виразності, мріяли створити книгу, яка б навіть своєю зовнішньою формою могла впливати на людину [8, с. 214].

Предметом словесного зображення у будь-якому творі виступає мова, мовленнєва складова персонажів твору, його розповідачів чи оповідачів, то ті чи інші

особливості шляхом її авторського підкреслення можуть виступати як засіб, що характеризує внутрішній стан людини, яка говорить, певною мірою відбиває її світоглядні риси. Оціночно-виражальна функція мовлення пов'язана з відбором таких слів, за допомогою яких знаходить своє вираження оціночне ставлення автора до зображуваного. Не менш цікавим є теоретичні аспекти дискурсу українських письменників 20–30-х рр. ХХ ст., зокрема тематичний спектр та рецептивна естетика. Дослідження у цьому плані є пріоритетним та малодослідженим [13].

Загальна причина появи неологізмів полягає в необхідності давати назви тим новим явищам і поняттям, які з'являються у процесі розвитку людського суспільства. Проблеми авантюристської в сучасному українському літературознавстві не набули належного систематичного розгляду, що обумовлено як специфікою історичного розвитку науки, так і. «іманентними особливостями одного із «найскандальніших» і найбільш «агресивних» стильових напрямків ХХ ст. [6, с. 216].

Футуристи експериментували у галузі поетичних образів, лексики, метру, синтаксису й пунктуації, рими. Вони руйнували, щоб з уламків звести нову будову [2, с. 126]. Але ця «нова будова» не була сприйнята: «Словотворення відбувалося й відбувається, але воно корисне лише тоді, коли дійсно викликається практичною потребою на означення нових речей і понять або коли відноситься новий змістовий відтінок. Коли ж неологізми не відповідають духові мови, коли вони не сприймаються народом, як наприклад, «новотвори» футуристів [9, с. 248].

На противагу С. Єфремову Б. Томашевський дав таке визначення новоутвореним словам: «Неологізми – це такі слова, які створює сам митець, сам поет, письменник не для того, щоб дати їм загальний ужиток, ввести їх до загальновживаної мови, а для того, щоб читач відчував у процесі сприйняття самого художнього твору, як перед ним народжується слово» [10, с. 179].

Досліджуючи поетику футуризму, ми обрали за взірець визначення Б. Томашевського. Не можна не погодитись і зі словом адепта українського футуризму Михайля Семенка: *«Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення...»* [4, с. 42]. Саме тому не можна погодитися з С. Єфремовим, який вважає, що створення нових слів доцільне лише за умови подальшого їх закріплення у мові. Це може стосуватися загальномовних неологізмів, і практично неможливе при утворенні індивідуально-авторських. Наприклад,чому новотвір М. Семенка «Хрещатикувати» не може сприйматися народом (Єфремов) [6, с. 36]. Адже назва головної київської вулиці и притаманне міській мові прагнення до лаконічності вираження злилися воєдино в семенківському неологізмі.

Розглядаючи поетику футуризму на прикладі М. Семенка слід зазначити, що смисл творчості Семенка не полягав у тому, щоб зіграти тільки гарні акорди, як зазначав у статты науковець: «...Він (Семенко) подібний зі своєю лірою до самоучки, який сів за музичний інструмент і без системи б'є пальцями, вишукуючи акордів. Випадково бувають гарні, а взагалі бреньк. Писав би менше та більше добірне. Адже ж цього талантом не окривдив» [1, с. 237]. Творчість письменників-футуристів можна вивчати самостійно. Окремі аспекти організації самостійної діяльності студентів висвітлено в різноманітних працях, зокрема в навчальному посібнику з передмовою професора І. Михайлина [12].

У своїй літературній роботі Семенко ніколи не вдавав з себе завершеного футуриста. Він не пропагував канону, радше – пошук. Семенко постійно був у літературному русі: в нього весь час ідуть зміни строфіки, рими, рядка, мови, інтонації. Весь час шукає якогось нового підходу, штурмує межі дозволеного, досягненого як у власній творчості, так і в літературі взагалі. «Він хотів би перенести всю «музику» шумів великого людського мурашника, увесь переліт його звичайного людського життя з асонансами і без рим» [1, с. 237].

Поезію Семенка називають по-різному. Називають її мозаїкою, калейдоскопом, німим кіно, але у всіх цих характеристиках відбито головнуособливість творчого методу митця; швидка зміна різноманітних образів, починаючи від конкретних матеріальних і закінчуючи кольоровими чи звуковими.Футуристи прагнули до зміни самої форми художнього твору. Здебільшого вони орієнтувалися на відокремлення форми від змісту. З цією метою вони проявляли великий інтерес до різноманітних літературних експериментів, прагнули до оновлення поетичної мови та намагалися висловлювати власне бачення певної проблеми у своїх творах. Такий підхід сприяв швидкій появі нових поетичних форм. Досить часто зміст таких творів мав незрозумілі слова, пояснити які не міг навіть сам автор. Мова футуристів була позбавлена загальнозрозумілого тлумачення. У подальшому це призвело до появи незбагненних текстів, розкодувати які могли лише автори. Особливо цікавим було те, що різноманітні слова у творах футуристів можна було дробити, деформувати, перевертати, утворюючи при цьому нові конструкції.

З метою оновлення віршованої форми футуристи вирішили ввести в текст не зовсім доречні слова, різноманітні знаки, вульгаризми, терміни, графічні символи. Це призводило до порушення синтаксичних конструкцій при побудові речень. Появ незвичних словосполучень іноді губила зміст твору, оскільки було помічено, що деякі футуристи відмовлялися від розділових знаків. Письменники-футуристи прагнули віднайти вигадливі форми твору, нові ритми звучання тексту як такого. У зв’язку із цим у цей період розвитку української літератури можна помітити суттєву жанрову перебудову та змішання стилів. Досить часто читачі могли помітити як переплітається документальний матеріал з фантастикою, поетична реклама з фольклором, трагічні фінали з комічним змістом.

У творчості М. Семенка представлені усі три етапи футуризму: кверофутуризм, панфутуризм, період «Нової генерації». Дослідивши творчість Семенка-футуриста, слід зазначити, що його літературна діяльність була досить плідною: між 1913 і 1936 роками він опублікував не менше 30 окремих книжок поезій.На перших футуристичних творах позначився вплив В. Маяковського. На початку Семенко дав назву футуризмові «кверофутуризм» – шукання. Поет шукав нового, ні на що досі не схожого в літературі. Кверофутуризм Семенко вважав тимчасовим явищем як течію, але постійним як метод.Найбільш продуктивним виявився ІІперіод творчості Семенка – період пан футуризму. Футуристичне кредо цього періоду: переможне утвердження суперлюдини і супертехніки. У цей же час спостерігаються суперечності комункульту.

Розглядаючи період «Нової генерації», слід наголосити на тому, що саме в цей період відновлюються спроби М. Семенка творити літературу всупереч тогочасним табу. Але, як зазначено в дослідженні, спроби поета писати так, як він вважав за потрібне, не знайшли позитивного відгуку ні серед критиків, ні серед інших представників модерністських течій. Невздовзі після припинення існування «Нової генерації» Семенка було заарештовано і звинувачено в політичній неблагонадійності.

Творчість адепта українського футуризму, як і сам футуризм, явище досить складне і суперечливе, яке потребує глибшого, докорінного вивчення. Але той факт, що український футуризм сприяв розкриттю можливостей таланту письменників, вирвав їх з шеренги другорядних авторів, є безсумнівним. Своєю оригінальністю, граничною відвертістю, емоційним пафосом футуризм викликає симпатію у наших сучасників.

Список використаних джерел

1. Галич, О. Теорія літератури: [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв / [за наук. ред. О. Галича]. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
2. Естетика. Словник / [під ред. А. А. Бєляєва та ін.]. – М.: Політвидавництво, 1988. – 468 с.

3. Зарубежная література XX века. Пособие для студентов филологических факультетов педагогических институтов / [под ред. Г. Гражданской]. – М.: Просвещение, 1873. – 293 с.

4. Ільницький, О. Відлучення від футуризму / О. Ільницький // Слово і час. – 1992 – № 3. – С. 39–43.

5. Костенко, Н. «Я тьми в душі не маю» / Н. Костенко // Вітчизна. – 1986.– № 6. – С. 180–185.

6. Літературознавчий словник-довідник / [авт. – укл. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: «Академія», 1997. – 752 с.

7. Луцишин, О. Літературне покоління у науково-критичному трактуванні І. Франка / О. Луцишин // Дивослово. – 1997. – № 3. – С. 17–20.

8. Російська література XX століття / [під ред. К. М. Новикова, Л. Г. Щепілова]. – М.: Вища школа, 1966. – 372 с.

9. Ткаченко, А. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К.: Вища школа, 1987. – 537 с.

10. Томашевский, Б. Теория литературы. Поэтика: [учеб. пособие] / Б. Томашевський. – М.: Аспект Пресе, 1996. – 334 с.

11. Українська Літературна Енциклопедія: в 5 кн. / [ред. кол. І. О. Дзеверін та ін.]. – К.: гол. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т.1: А – Г. – 536 с.

12. Шаров, С. В. Методологічні аспекти комп'ютерної підтримки самостійної роботи студентів-філологів: навч.-метод. посіб. – [2-ге видання доп. і перероб.] / С. В. Шаров, Т. М. Шарова / [передмова проф. І. Л. Михайлина]. – Харків: Федорко, 2014. – 200 с.

13. Шарова, Т. М. Теоретичніаспекти дискурсу українськихписьменників 20–30-х рр. XX ст.: тематичний спектр та рецептивнаестетика // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. – Вип. 10. – Маріуполь: МДУ, 2014. – 124–132 с.

УДК 821.161.2

Т. М. Шарова, О. В. Першина

ПОЛЕМІЧНИЙ ПІДТЕКСТ ТВОРІВ П. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО

У артыкуле прадстаўлена творчасць П. Гулака-Арцемоўскага. Акцэнтуецца ўвага на асаблівасцях яго літаратурнай дзейнасці. Адзначаецца, што творчая спадчына П. Гулака-Арцемоўскага была вядомай і актуальнай яшчэ пры яго жыцці. Для яго творчасці характэрны палемічны падтэкст, які дазваляў яму пашырыць свой кругагляд і правільна трактаваць тэматыку твораў іншых мастакоў слова.

У розвитку українського художнього слова особливо важливим є період становлення нової української літератури, що охоплює досить тривалий проміжок часу. Упродовж перших чотирьох десятиріч XIX ст. процес становлення нової української літератури завершився. Творчість перших класиків нової літератури – І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, О. Афанасьєва-Чужбинського, Л. Боровиковського, В. Забіли, М. Петренка – характеризується виразними просвітительськими засадами. Серед когорти українських письменників означеного часу значне місце посідає творчість П. Гулака-Артемовського.

Ще за життя творчість П. Гулака-Артемовського була визнана найкращою в оцінці критиків та літературознавців. Аналіз стану дослідження питань сучасних рецепцій свідчить про постійну увагу вчених різних галузей знань до питань творчості П. Гулака-Артемовського на теоретичному й практичному рівнях. У працях

П. Федченка, І. Пільгука, Б. Деркача, М. Павлюка розглядаються окремі аспекти творчості українського письменника на загальному тлі літературного процесу.

Кращі твори П. Гулака-Артемовського збагатили культуру українського художнього слова. Гідним є внесок поета в розвиток українського вірша, зокрема завдяки майстерному використанню ним різностопного ямба, коломийкового вірша. Згадуючи ім'я письменника, слід пригадати формування та появу нових літературних жанрів, таких як: філософський вірш, віршові гумористичні оповідання, балади, байки, скоромовки. Не менш актуальними є прозові твори, які виникли у цей час. В змісті творів означеного періоду можна побачити збагачення до творчого оновлення, а також суттєве вдосконалення українського віршування.

Поет і науковець прагнув до зміцнення українських традицій зі світовими зразками художньої творчості. Тут слід говорити про зміцнення української і світової культури та літератури на європейському рівні. Такі позиції дозволили письменникові висунути свою персоналію в ряд першочергових кращих та авторитетних митців слова та сформувати власну манеру письма, світогляд. Це відбулося після виходу в світ перших поетичних творів П. Гулака-Артемовського, які закріпили за письменником новаторський підхід до створення художніх творів. Художні твори письменника з цього часу стали вважати класикою української літератури.

Слід акцентувати увагу на тому, що остання переробка письменника, перш за все, мало не вдвічі більша за оригінал: ста двадцяти чотирьом рядкам "Пані Твардовської" відповідає двісті вісім рядків української переробки, при досить точному збереженні всіх сюжетних деталей і при відсутності скільки-небудь значних епізодів, введених автором переробки. Збільшення обсягу балади викликане значним поширенням і конкретнішим, ніж у польському оригіналі, показом окремих побутових деталей.Так, після першої ж строфи, яка відповідає першій строфі оригіналу, в українській переробці йдуть ще дві, що розвивають картину гучної народної гулянки:

Ріжуть скрипки і бандури,
Дівчата гопцюють;
Хлопці, піт аж ллється з шкури,
Коло їх гарцюють.
Бряжчать чарки, люльки шкварчать,
Шумує горілка;
Стук, гармидер, свистять, кричать,
Голосить сопілка [2, с. 111–112].

Трохи далі, перед розповіддю про три витівки Твардовського у корчмі (обернув вояка на зайця, адвоката з трибуналу – на пса, з носа шевця наточив житнівки), П. Гулак-Артемовський вводить цілу строфу, яка дає, так би мовити, загальну характеристику поведінки веселого шляхтича:

В батька й матір отамана
І громаду лає;
Скрутив жида, як гамана,
Ще й вусом моргає! [2, с. 111–112].

Значно поширились, обросли побутовими подробицями також інші епізоди балади. Після того, як Мефістофель виконав першу вимогу Твардовського, шляхтич продовжує:

Ну, друзяко, чесна праця!
Тож берися до нової:
В мисці треба іскупаться
Зі свяченою водою".
Мефістофеля аж трусить,
Піт його холодний криє; –

Та пан каже – слуга мусить!
Лізе в воду він по шию.
Звідти вискочив, мов п’яний.
Пирхнув “пирх!” –тоді лукаво:
“Ну, тепер ти наш, мосьпане,
Я зробив найтяжчу справу [2, с. 121–122].

У переробці П. Гулака-Артемовського ця сцена пожвавлена низкою побутових та фольклорно-легендарних подробиць:

Виграв справу! Бач, псяюха,
Задихавсь, мов скажений,
Ну, тепер скупайсь
По вуха в водиці свяченій”.
“Змилуйсь, свате, я в сій зроду
Лазні не купався”.
Скорчивсь, зморщивсь –
Шубовсть в воду
Та й назад порвався…
Крюкають, кавчать, мекечуть
Всіма голосами:
То завиють, то шепечуть,
Бряжчать ланцюгами! [2, с. 110–111].

Тут П. Гулак-Артемовський не лише ввів у свою переробку побутові деталі, відсутні в баладі А. Міцкевича, – він включив також низку подробиць з народних переказів про пана Твардовського, поширених на Правобережжі [5, с. 17]. Саме таким чином з’явилась в українській переробці згадка про зграю птахів, що злетілись на дах корчми, в якій відбувався останній торг Твардовського з дияволом. Розповіді про це ще в дитинстві міг чути український поет.

Значно ширшим, порівняно з польським оригіналом, стає у переробці П. Гулака-Артемовського кінець балади: п’яти заключним строфам А. Міцкевича відповідають чотирнадцять строф української переробки! З них останні чотири являють собою ніби виголошене самим Твардовським повчання в зв'язку з ганебною втечею чорта; не пов'язане безпосередньо із сюжетом балади, воно варіює широко поширені в народі казки й анекдоти на тему “жінка сильніша за чорта” і т. д. Можливе, проте, й інше пояснення цієї кінцівки:

П. Гулакові-Артемовському, класику за естетичними переконаннями й літературним вихованням, така кінцівка могла здатися конче потрібною для чіткішого жанрового визначення його переробки, – ця кінцівка зближувала цю останню з близьким їй жанром повчальної “байки”, “казки”.

У баладі А. Міцкевича, як уже зазначалося, відносно мало використано народну мову, художні засоби народної поезії; народна легенда викладена в нього літературною мовою, часто зустрічаються книжні слова й звороти. Книжного походження імена диявола – Мефістофель, Вельзевул. Явно книжного походження й порівняння Твардовського з пашою, згадка про (договір) “сугогар” “на волячій шкурі” [6, с. 123].

Подібні літературно-книжні слова й звороти в переробці П.Гулака-Артемовського або зовсім знято, або замінено відповідними народними виразами. Так, “сугогар” перетворився на “папір”, “лист”, зміст якого – для більшої переконливості – наведено цілком, знов-таки у відповідності з народними легендами.

Друкуючи український переспів гетевської балади у “Вестнике Епропы”, видавець журналу М. Каченовський додав до нього велику передмову, в якій говорить про лист П. Гулака-Артемовського до нього, “про деякі особливі причини, що спонукали його передати своєю рідною мовою баладу Гете”. У листі цьому поет

пояснював, що "між іншим і заради цікавості хотів він спробувати.: чи не можна малоросійською мовою передати почуття ніжні, благородні, піднесені, не змушуючи читача чи слухача сміятися, як від "Енеїди" Котляревського і від інших, з тією ж метою написаних віршів?" Вказуючи далі на деякі народні пісні малоросійські, на пісні надзвичайно ніжні, дуже зворушливі він (П. Гулак-Артемовський), з благородною невпевненістю за успіх, видає свою баладу лише як просту спробу. Доля цього вірша буде вирішена знавцями й любителями малоросійського слова. Нам лишається тільки відзначити одну обставину: як у "Твардовському" автор витримує тон чоловічо-гайдамацький,так тут він сприймає жіночий малоросійський спосіб висловлення" [3, с. 11].

Переробляючи баладу Й. Гете, П. Гулак-Артемовський значно ближче, ніж у попередніх переробках з І. Красіцького чи А. Міцкевича, дотримувався оригіналу, і лише один–два рази дозволив собі відійти від нього. Так, два короткі рядки (наводимо їх у перекладі Івана Франка):

На поплаво глядить,
Сидить тривожно, тихо так... –
Він розгорнув у цілу картину:
На поплавець глядить і примовля:
"Ловіться, рибочки, великі і маленькі!"
Що рибка смик, то серце тьох!..
Серденько щось рибалочці віщує:
Чи то тугу, чи то переполох,
Чи то коханнячко?..
Не зна він, а сумує [2, с. 38].

В українському переспіві тривожні почуття й настрій Рибалки ніби підготовляють появу спокусниці-русалки, яка змальовується цілком у дусі народних повір'їв і казок. Вона:

І косу зчісує, і брівками моргає [2, с. 38].

Тим часом у Й. Гете почуття Рибалки контрастують цій появі(він сидить "спокійний і холодний до глибини серця"), з фольклору запозичена примовка Рибалки: "Ловіться, рибочки, великі і маленькі", а також такі форми, як "смик", "тьох", "аж гульк" (звуковідтворення) та ін. [7, с. 165].

Твори П. Гулака-Артемовського мають гумористичний підтекст, але іноді вони настільки реальні, що читачеві може здаватися, що автор справді узяв їх із життя. Тут слід акцентувати увагу на правді життя, яка зринає майже у всіх творах письменника. Про різні аспекти правди життя можна ознайомитись у публікації Шарової Т. М. та Супрун С. О., де науковці наголошують на тому, що без правди в житті важко жити. Іноді заглиблюючись у реалії повсякденного життя, митцю легше висловити власну думку [8, с. 239].

В очах сучаснихчитачівпереспів П. Гулака-Артемовськоговиправдовував даний йому підзаголовок: "Малоросійська балада". Можна погодитися з П. Филиповичем, який так оцінював "Рибалку": "Перша спроба пересадити романтику в українську поезію була тому вдала, що знайдений був свій ґрунт, на який можна було пересаджувати, і на цьому ґрунті народної поезії, народної творчості виросла квітка, відмінна від німецької – простіша, живіша, ніжніша, навіть інше слово тут можна вжити – сентиментальніше, бо сентиментальність не єсть уже нудна наївна манерність, як іноді говорять критики"[1, с. 12].

Слідом за "Твардовським" і "Рибалкою" в тому-таки "Вестнике Европы" в 1827 р. були надруковані два вірші П. Гулака-Артемовського "До Пархома" – переробки двох од Горація. Переробки ці були написані протягом двох днів, 4 – 5 листопада 1827 р. Через чотири роки (20-26 лютого 1832 р.) були написані ще три переробки. До нас не дійшли якісь інші твори поета за цей період. Ця обставина вже сама по собі вказує на аж ніяк

не випадковий і скороминущий інтерес П. Гулака-Артемовського до творчості римського поета. А гучний успіх "гараськових од" у кількох поколінь українських читачів змушує спинитися на них докладно.

"Гараськові оди" звичайно згадують як особливо переконливе свідчення приналежності П. Гулака-Артемовського до "школи Котляревського", як доказ усвідомленої ним неможливості вирватися з-під влади бурлеску, яким позначений весь початковий період розвитку української літератури в XIXстолітті. В переробках П. Гулака-Артемовського високий тон оригіналу підміняється "підлим" (замість фалерну – кухоль горілки, замість затишної дуки – галасливий шинок); класичній темі надається українська орнаментація.

Хоч якими переконливими здаються нам ці порівняльні спостереження, вони побудовані на естетичних нормах нашого часу, позбавлені історичної перспективи й тому, по суті, невірні. На початку XIX століття переклади римських авторів (особливо Горація) російською мовою з одночасним "пристосуванням" їх до "російських звичаїв та обставин" були явищем дуже поширеним і породженим аж ніяк не бажанням обов'язково "знизити" оригінал, перевести його в план бурлеску або, як тоді казали, "перелицювати". "Пристосування" зумовлювалось принциповими міркуваннями, прагненням зробити даний текст доступнішим, ближчим, зрозумілішим російським читачам. У цьому зв'язку не можна не згадати ім'я В. Капніста, який працював над перекладами од Горація більш як двадцять років і написав ряд наслідувань римського поета.

П. Гулак-Артемовський у своїй переробці цілком зберіг композиційну схему оди Горація, проте послідовно "українізував" її, адресуючись одночасно до певного кола осіб, своїх знайомих, орієнтуючись на певні події свого часу. Цілком природно Вальгія замінюють Терешко й Одарка (очевидно, живі люди, а не вигадані імена), замість юнака Міста згадується їхній син Влас.

Нарешті, замість імператора Августа з'являється "білий цар" і замість "гелопів кінних, потиснених в своїм краю" – "ляхи" (польське повстання 1831 р. було незадовго перед цим придушене царським військом). Те ж саме польське повстання дало поетові привід розгорнути два останні рядки оди Горація в цілий панегірик князеві Рєпніну – "Хведоровичу" (тобто Іванові Федоровичу Паскевичу, який керував придушенням повстання), усім "козакам" і "москалям", що дали "ляшкам тут школу". Випадкова заключна ланка в низці поетичних образів оди Горація була розгорнена тут у цілий значний епізод (знову-таки "відповідно до місцевих обставин"), який у смисловому відношенні повторює Горація, але складає відокремлену, самостійну частину всього вірша [3, с. 94].

У сучасників П. Гулака-Артемовського подібні пристосування од Горація до українських обставин не обов'язково мусили викликати комічні асоціації (виняток становить хіба що "XXXIVода Горація, кн. I"). Тут, маємо свідчення М. Костомарова про те, що "для багатьох не стільки був смішний зміст творів Котляревського й Артемовського, скільки слова, вимова, звороти малоросійської мови" [4, с. 129]. Інакше кажучи, будь-який твір українською мовою у багатьох викликав комічний ефект уже самою лексичною незвичністю порівняно із звичними нормами російської мови.

Працьовитість П. Гулака-Артемовського, людини й поета, безсумнівна й очевидна: вона не вимагає ні "благонаміреного лакування", ні "контрастно-очорнительної ретуші". Бо ніщо не може закрити основне в творчій постаті поета: його визначної поетичної майстерності, яку ніхто й ніколи не заперечував, та й не міг заперечити, і яка зумовлює законне й природне прагнення нашого сучасного читача раз у раз звертатися до неї.

П. Гулаку-Артемовському вдалося довести, що народний колорит можна передати, не відмовляючись від принципів класичної естетики. Адже, на думку сучасних літературознавців, класична естетика аж ніяк не суперечить використанню

в поезії народно-побутових деталей, засобів уснопоетичної образності. З опорою на праці І. Айзенштока, П. Федченка, І. Пільгука, Б. Деркача, М. Павлюка та ін.,досліджуючи особливості естетичного сприйняття дійсності письменником, виявляючи контрасти у біографії та творчості П. Гулака-Артемовського, з'ясовуємо все ж таки визначну роль письменника як одного з кращих представників в історії української літератури І пол. ХІХ ст.

Список використаних джерел

1. Галич, О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 481 с.
2. Гулак-Артемовський, П. Вибрані твори / П. Гулак-Артемовський. – К.: Дніпро, 1989. – 201 с.
3. Гулак-Артемовський, П. Твори / П. Гулак-Артемовський. – К.: Веселка, 1978. – 324 с.
4. Історія української літератури (Перші десятиріччя ХІХ століття): [підручник] / П. П. Хропко, О. Д. Гнідан, П. І. Орлик [та ін.]. – К. : Либідь, 1992. – 512 с.
5. Історія української літератури ХХ ст.: [у 5 кн.] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К.: Знання, 1995. – Кн. 2., ч. 2. – 351 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – К.: Видавничий центр "Академія", 1997. – 750 с.
7. Чередун, Б. А. П. П. Гулак-Артемовський / Б. А. Чередун // Гулак-Артемовський П. – К. : Дніпро, 1987. – 155 с.
8. Шарова, Т. М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова / Т. М. Шарова, С. О. Супрун // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / укладачі: І. В. Ковальчук, Л. М. Коцюк, С. В. Новоселецька. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозькаакадемія». – Вип. 59. – 2015. – С. 239–241.

УДК 821.161.2

С. В. Шаров, Т. М. Шарова

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ЗАСОБУ НАВЧАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ "ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ. АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА"

У артыкуле адзначана, што ўкараненне інфармацыйных тэхналогій у прафесійную падрыхтоўку будучага настаўніка-славесніка і практыку навучання ўкраінскай мове і літаратуры прадстаўлены ў розных навуковых даследаваннях. Улічваючы той факт, што інфармацыйныя тэхналогіі развіваюцца хуткімі тэмпамі, гэтае пытанне да гэтага часу застаецца актуальным. У артыкуле падаюцца метадычныя рэкамендацыі да выкарыстання электроннага сродку навучальнага прызначэння «Гісторыя замежнай літаратуры. Антычная літаратура».

Інформатизація сучасного світу на тлі глобальних динамічних процесів зумовлює постійну увагу до використання інформаційно-комунікаційних технологій у методичній підготовці майбутнього вчителя-словесника. Як слушно зазначає О. Семиног, «інтегральним показником якості підготовки майбутнього вчителя-словесника з урахуванням інформаційних технологій є вияв інформаційної компетенції у поєднанні з іншими видами професійної компетенції (лінгвістичною, літературознавчою, культурознавчою, психолого-педагогічною тощо), що визначається вміннями мобілізувати отримані знання та досвід у конкретній ситуації, ступенем самостійності, розвитком творчих здібностей, створенням атмосфери естетичного задоволення від сприйняття інформації, самого процесу розумової діяльності» [1, с. 297].

Під час навчання мовам та літературі майбутніми вчителями-філологами у більшості випадків використовуються традиційні методи подання навчального матеріалу (підручники з типовими вправами, текстами), що не сприяє ефективному засвоєнню матеріалу, а навпаки, часто знижує мотивацію до навчання. У свою чергу, спостереження за навчальним процесом дає змогу стверджувати, що при роботі з електронним носієм інформації активно використовуються не тільки зоровий (як при роботі з традиційними друкованими підручниками), але й слуховий канали та мовленнєво-моторний аналізатор (відповіді на запитання диктора, участь у діалогах, інтерактивні види діяльності тощо), що сприяє більш ефективному оволодінню мовами та літературою, оптимізує навчальну діяльність та доводить необхідність впровадження інформаційних технологій у навчальний процес.

Упровадження інформаційно-комунікаційних технологій у професійну підготовку майбутнього вчителя-словесника та практику навчання української мови та літератури представлено в наукових дослідженнях К. Плиско, О. Семеног, Т. Симоненко, Н. Сороко, В. Воробцової та ін. Так, Т. Симоненко підкреслює, що мотиваційно-розвивальна роль аудіовізуальних технічних засобів висуває їх на одне з перших місць серед технічних засобів навчання, бо тільки вони поєднують у собі мовний та позамовний елементи [2, с. 251].

Упровадження нових підходів до навчання мов і літератури з використанням невичерпних можливостей інформаційних ресурсів може змінити цю ситуацію на краще та надати можливість майбутньому фахівцеві ефективно застосовувати здобутий досвід використання інформаційних технологій у процесі навчання, покращити рівень засвоєння знань як з іноземної, так і з рідної мов та літератури. Звісно, сьогодні представлено значна кількість освітніх ресурсів та комп'ютерних навчальних програм, які можуть використовуватися студентами-філологами. Так, різноманітні електронні засоби навчального призначення, які можуть використовуватися студентами-філологами, представлено у статті Т. М. Шарової та С. В. Шарова [5, с. 292].

Слід зазначити, що основними перешкодами для здійснення навчання мовам і літературі засобами інформаційних технологій у профільному навчанні вищої школи є відсутність щонайменш 2 компонентів: відповідно підготовленого вчителя-філолога та відсутність необхідних електронних навчально-методичних засобів у вигляді підручника чи навчального посібника і відповідних методичних рекомендацій щодо їх використання.

У навчально-методичному посібнику С. В. Шарова та Т. М. Шарової зроблено акцент на тому, що «Використання сучасних інформаційних технологій є соціально значущим аспектом у формуванні професійної компетенції майбутнього вчителя-філолога» [4, с. 69]. Саме тому впровадження нових підходів до навчання мов і літератури з використанням невичерпних можливостей інформаційно-комунікаційних технологій допоможе змінити ситуацію на краще та надасть можливість молодим спеціалістам застосувати здобуті знання в подальшій професійній викладацькій діяльності. Отже, проблема дослідження потребує комплексного вивчення можливостей використання інформаційних технологій у профільному навчанні студентами-філологами.

Сьогодні, використовуючи різноманітні освітні ресурси та педагогічні програмні засоби, важливим чинником яких є наявність інструкції користувача, за допомогою якої можна краще опанувати певною інформацією, яка міститься на носії. Навіть самий кращий програмний продукт не може бути правильно використаний без наявності інструкції користувача. Крім того, орієнтуючись на сучасні вимоги часу, необхідно правильно спланувати методичну роботу, послуговуючись при цьому використанням електронних засобів навчання на заняттях різного типу. Ми вважаємо, що у навчальному процесі, поряд із традиційними формами навчання, слід використовувати електронні засоби навчального призначення, які мають ряд переваг перед класичними книгами [3, с. 233].

У формуванні професійно-педагогічних і особистісних вимог, які висуваються до освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр», важливе місце посідає дисципліна «Історія зарубіжної літератури. Антична література», програма якої розрахована на 60 навчальних годин. Курс «Історія зарубіжної літератури.

Дисципліна викладається студентам першого курсу в другому семестрі, наприкінці вивчення якої студенти складають екзамен. Основною метою викладання дисципліни «Історія зарубіжної літератури. Антична література» є формування у майбутніх бакалаврів знань, вмінь та навичок, необхідних для роботи з художніми текстами письменників доби античності. Метою курсу є: ознайомлення студентів з особливостями розвитку зарубіжної літератури періоду античності, найвизначнішими персоналіями цього періоду, вершинними творами митців, провідними художніми напрямами, стилями та тенденціями античності.

Створений програмно-педагогічний засіб відповідає робочій програмі дисципліни «Історія зарубіжної літератури. Антична література», яку складено відповідно до структурно-логічної схеми, передбаченою освітньо-професійною програмою бакалавра. У процесі вивчення курсу студенти мають можливість: визначити особливе місце античної літератури в історії світової цивілізації, її межі та складові; окреслити особливості античної літератури та фактори, які є спільними для усіх давніх літератур; назвати особливості, які наближають античну літературу до сучасності; підкреслити роль латини, значення античної літератури у розвитку літератур різних епох.

Під час вивчення курсу важливе місце відведене розгляду давньогрецької літератури, її винятковому значенні для розвитку європейської і світової культури, подається характеристика кожного з станів розвитку цієї літератури та їх найвизначніші представники. У процесі лекційного курсу студенти мають змогу познайомитися із однією з найважливіших складових усної народної творчості давніх греків міфами, пояснює слово «міф» та причини, з яких міф народився, називаються періоди розвитку міфології, пов'язані зі зміною формацій та світогляду людей. Не менш вагомим є знайомство студентів з найдавнішими міфами про походження світу та богів та однією з класифікацій міфів (за тематикою).

Курс «Історія зарубіжної літератури. Антична література» знайомить студентів з часом виникнення героїчного епосу «Іліада» та «Одіссея», які лягли в основу творів, розглядає основні положення так званого «Гомерівського питання». Достатньо приділено увазі розгляду питанню поеми «Іліада», прослідковується гомерівський гуманізм.

Слід наголосити на тому, що під час вивчення курсу «Історія зарубіжної літератури. Антична література» розкриваються етапи розвитку давньоримської літератури доби імперії та їх особливості. Також визначається найяскравіший період – епоха Августа та закономірність появи поета такого рівня як Вергілій. Розглядається творчість Вергілія в цілому, та детально аналізується його епічна поема «Енеїда».

Цікавим та повчальним є розгляд курсу в розрізі показу давньоскандинавської літератури як унікального явища європейської культури. На цьому етапі можна ознайомити студентів з особливостями еддичної поезії, поезії скальдів та скандинавськими сагами. Лектор може наголошувати на тому, що епоха вікінгів, тобто особливий спосіб життя скандинавів, починаючи з IX ст., вплинула на їх культуру, зокрема на літературу.

Під час курсу «Історія зарубіжної літератури. Антична література» окреслюються особливості історичного, соціально-політичного, економічного розвитку Європи епохи Зрілого феодалізму. Підкреслюється пожвавлення літературного процесу у порівнянні з Раннім Середньовіччям, що виявилося у зародженні та розвитку різних літературних напрямів. Називаються форми героїчного епосу, підкреслюються їх спільні та відмінні риси.

Студенти можуть бути ознайомлені з іспанським та німецьким героїчним епосом епохи Зрілого феодалізму. Основна увага приділяється показу факторів суто

національного характеру, які вплинули на тематику, ідейне спрямування та трактування образів головних героїв у поемах. Називаються художні особливості творів, наявність або відсутність релігійної екзальтації, вплив фольклору на епос.

За допомогою електронного засобу навчального призначення з дисципліни «Історія зарубіжної літератури. Антична література» лектор знайомить студентів з іспанським героїчним епосом епохи Зрілого феодалізму. Основну увагу слід приділяти підкресленню факторів суто національного характеру, які вплинули на тематику, ідейне спрямування та трактування образів головних героїв поем. Слушним може бути розкриття художніх особливостей творів, наявність релігійної екзальтації, вплив фольклору на епос тощо.

Слід звернути увагу на переваги інформаційних технологій саме з огляду використання їх ресурсів в майбутній професійній діяльності. Використання сучасних інформаційних технологій є соціально значущим аспектом у формуванні професійної компетенції майбутнього вчителя-філолога, оскільки воно обумовлює доступ до світових систем знань, а також необмеженість свободи творчості. Це дозволить сформувати високу професійну кваліфікацію вчителя-філолога.

Електронний засіб навчального призначення з курсу «Історія зарубіжної літератури. Антична література» може бути використаний як допоміжний програмний засіб в аудиторії і як основний засіб під час самостійної роботи студентів. Використання даного програмного засобу на лекційних заняттях доречно проводити таким чином. Напередодні лекції викладач повідомляє студентам про тему лекції, яка буде розглядатися в аудиторії. Крім того, за допомогою тематичного плану, з яким можна ознайомитися на кафедрі або в самому програмно-педагогічному засобі, студент сам може дізнатися про тему поточної лекції. Студент вдома ознайомлюється із змістом лекції, визначає для себе найбільш складні або незрозумілі питання. Окремі аспекти використання електронних засобів навчального призначення студентами-філологами представлено в науковій статті [5, с. 294].

На занятті студент слідкує за ходом викладення викладачем матеріалу, а після дозволу наприкінці лекції задає підготовлені питання. Такий спосіб дозволить студентам краще засвоїти лекційний матеріал, а викладачу більш цікаво та інформативно провести заняття. Також за допомогою електронного засобу навчального призначення можна переглянути відео фрагменти до кожної теми лекційного заняття та подивитися фотографії найвизначніших представників означеного періоду.

У електронному засобі навчального призначення «Історія зарубіжної літератури. Антична література» містяться різноманітні рубрики, за рахунок яких студент може значно краще опанувати навчальним матеріалом. Тому у такому навчальному засобі доречними є наступні рубрики: лекції; семінари; самостійна робота; біографії; тексти; відео; тести; фотогалерея тощо.

Також корисний програмно-педагогічний засіб під час самостійної роботи студентів, який дозволить їх ознайомитися із теоретичними темами: Крім того, студенти, які навчаються зі індивідуальним планом, можуть самостійно засвоїти поданий лекційний матеріал, а потім під час періодичного контролю скласти вивчені теми викладачу. Доступ до теоретичного змісту курсу можна отримати через натискання кнопки «Самостійна робота» у головному вікні програми.

У процесі викладу лекції студенти мають змогу перевірити набуті знання у кінці навчання або в домашніх умовах, закріплюючи таким чином власні знання. Пройти тестування можна лише переглянувши конкретну лекцію. Така форма тестів може бути доречною на лекціях, оскільки за допомогою викладача студенти долучаються до творчості письменників через тестову форму питань. Кнопка «Вірні відповіді» потрібна студентам у випадку самостійної перевірки набутих знань. У процесі проходження тесту студент бачить кількість вірних та помилкових відповідей.

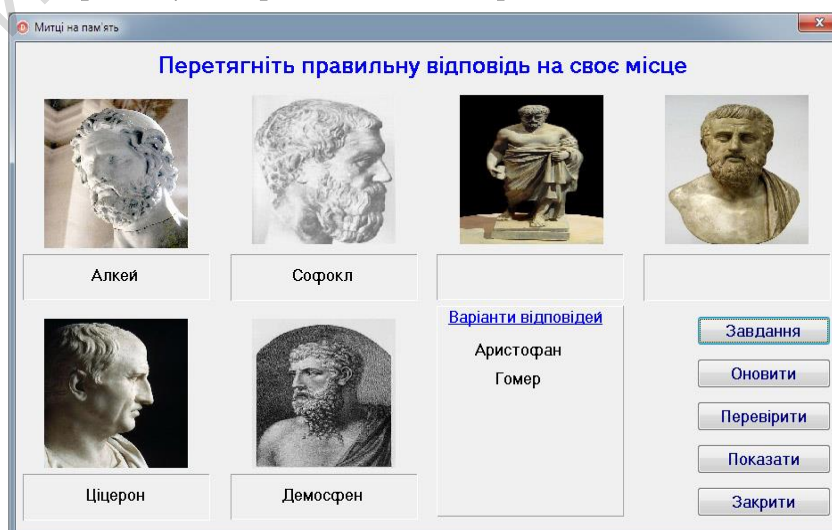
У електронному засобі подаються біографії античних митців, починаючи від Алкея, завершуючи Фукидідом. Усі письменники вибудувані за алфавітним переліком та містять цікаві факти із життя та творчості. За допомогою різноманітних вкладок «Фотогалерея», «Відео», «Тексти» можна детально опанувати історією зарубіжної літератури періоду античності. У рубриці «Додатково» студенти можуть переглянути словник античної міфології, що дозволить значно глибше розглянути імена богів, напівбогів та земних людей, які закарбувались в історію.

Для забезпечення контролю навчальних досягнень студентів та самостійної перевірки студентами своїх знань у електронному засобі навчального призначення є можливість пройти тестування, доступ до якого здійснюється натисканням кнопки «Перевірка» у головному вікні програми. Крім того, зверху вікна розташовані додаткові кнопки, які дозволяють здійснювати швидку навігацію по вікнах електронного засобу навчального призначення. Панель навігації є у кожному вікні створеного програмного засобу.

Користувачу пропонується декілька видів перевірки: власне тестування, використання тренажерів «Митці на пам'ять» та «Твори і митці». Конкретний режим обирається із запропонованого переліку. Для початку тестування студенту слід вибрати конкретний тест та натиснути на кнопку «Почати», після чого у вікні з'являється питання та варіанти відповіді. Всього пропонується відповісти на десять запитань, які генеруються випадковим чином із статичної бази запитань. Студент повинен вибрати один варіант відповіді із трьох запропонованих. Після цього натиснути кнопку «Перевірити». У процесі проходження тесту студент бачить кількість вірних та помилкових відповідей. Після проходження тестування на екрані з'являється повідомлення про отриманий результат.

Якщо користувач вибрав пункт «Митці на пам'ять» та натиснув кнопку «Почати», то на екрані з'явиться однойменне вікно. Завдання полягає у розташуванні прізвища видатного творця періоду античної літератури у області під фотографією. Після чого слід натиснути кнопку «Перевірити». Якщо користувач помилився, він може переглянути правильні відповіді за допомогою кнопки «Показати», після чого всі правильні надписи стають на своє місце. Для ознайомлення із завданням тренажеру слід натиснути на кнопку «Завдання», де подана короткий опис завдання, що потрібно зробити.

У рубриці «Перевірка» студенти мають змогу не лише пройти тести, а й проявити власну зорову пам'ять. Зробити це можна за допомогою проходження тренувальних прав на співвіднесення фотографії письменника із прізвищем. Не менш цікавим є тренажер, де студентам пропонується обрати вірне прізвище митця, вказавши при цьому відповідний твір, який він написав. Такі тренажери дозволяють глибше вивчити світ античності, запам'ятавши при цьому не лише загальну теоретичну інформацію, а й переглянувши фото та відеоматеріали.



Використання електронного засобу навчального «Історія зарубіжної літератури. Антична література» під час вивчення даного курсу передбачає виконання низки етапів. На початковому етапі слід завантажити програму. Далі варто ознайомитися із лекціями з метою проходження тестового контрою. Для кращого тестування студенти мають змогу переглянути фотографії митців, ознайомитися із художніми текстами письменників античності, а також переглянути відеоматеріали. По завершенню роботи з електронним засобом навчального слід натиснути кнопку «Вихід», після чого програмний продукт закриється.

Безперечно, використання електронного засобу навчального призначення з курсу «Історія зарубіжної літератури. Антична література» – це крок до кращого засвоєння історії зарубіжної літератури студентами-філологами. Даний електронний засіб навчального призначення може бути використаний в загальноосвітніх школах вчителями-словесниками, а також учнями.

Список використаних джерел

1. Семиног, О. Професійна підготовка майбутніх учителів української мови і літератури: монографія / О. Семиног. – Суми: ВВП "Мрія-1" ТОВ, 2005. – 404 с.
2. Симоненко, Т. Теорія і практика формування професійної мовнокомунікативної компетенції студенів філологічних факультетів: Монографія / Т. Симоненко. – Черкаси: Вид. Вовчок О. Ю., 2006. – 328 с.
3. Шаров, С. В. Електронні засоби навчального призначення: характеристика та вимоги / С. В. Шаров, Т. І. Мартинюк // Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти: зб. наук. праць. – Вип. 32–33. – Харків : НТУ "ХПІ", 2013. – С. 231–236.
4. Шаров, С. В. Методологічні аспекти комп'ютерної підтримки самостійної роботи студентів-філологів: навч.-метод. посіб. – [2-ге видання доп. і перероб.] / С. В. Шаров, Т. М. Шарова / [передмова проф. І. Л. Михайлина]. – Харків: Федорко, 2014. – 200 с.
5. Шарова, Т. М. Використання електронного засобу навчального призначення під час викладання історії української літератури / Т. М. Шарова, С. В. Шаров // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 39. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. – С. 290–296.

УДК 821.161.2

Т. М. Шарова, Г. В. Алексєєва

ПРІРОДА ЯК ЗАСІБ АКЦЕНТУАЦІЇ ФІЛОСОФСКЬКО-ХУДОЖНЬОЇ СЕМАНТИКИ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ПОСТМОДЕРНІЙ НОВЕЛІ

У артыкуле разглядаецца прырода як сродак акцэнтуацыі філасофска-мастацкай семантыкі вобраза жанчыны ў постмадэрнісцкай навэле. Падкрэсліваецца, што сучасная сітуацыя адзначаецца актуалізацыяй "жаночага" дыскурсу ва ўкраінскай літаратуры. Акцэнтуецца ўвага на тым, што ў паказаны час прыкметна было фарміраванне новай светапогляднай парадыгмы, у якой арганічна пераплецены розныя інтэрпрэтацыі ісцін быцця, якія пазначаны адзінствам ідэйна-тэматычных тэндэнцый.

Літературний період 80–90 рр. XX століття відзначається активними трансформаційними процесами, які проектуються на загальний стан культури й суспільства. Рецепція новітніх теорій гендерного аналізу наративу психоаналізу розширює методологічні горизонти українського літературознавства.

Сучасна ситуація відзначається актуалізацією “жіночого” дискурсу в українській літературі пострадянського простору представленого творчістю Г. Гордасевич, Л. Демської, О. Забужко, С. Йовенко, М. Кривенко, М. Ломонос, С. Майданської, М. Матіос, Г. Пагутяк та ін. Кількість авторів сучасної української прози значно зросла порівняно із літературною ситуацією 80-х років XX століття що свідчить про зміни культурних орієнтирів суспільства.

В українській прозі кінця XX століття спостерігаємо формування нової світоглядної парадигми у якій органічно переплетені різноманітні інтерпретації істин буття позначені єдністю ідейно-тематичних тенденцій. Яскрава індивідуальність митця є підґрунтям формування індивідуального типу художньої свідомості й формування певних стильових тенденцій у літературі.

Якщо розглядати образ природи в новелах як засіб акцентуації філософсько-художньої семантики образу жінки, то слід зазначити, що в новелістичних творах ці образи нерозривно пов’язані між собою. У постмодерній новелі відчувається зближення образів природи та образів жінки. Упродовж останніх десятиліть XX ст. активно вивчаються суспільні, національні, професійні питання життя жінки у зв’язку з висвітленням таких проблемно-тематичних аспектів, як “жінка і нація”, “жінка і держава”, “жінка і природа”, “жінка і творчість” тощо [11, с. 212].

Сучасна українська література представлена великою кількістю письменників-постмодерністів, які по-своєму тлумачать образи жінки й природи, серед них – О. Галета, І. Жиленко, О. Забужко, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданська, М. Матіос, Г. Пагутяк, Р. Харчук та ін. Високий рівень національної самосвідомості героїнь новел О. Забужко, С. Майданської, Т. Зарівної, В. Шевчука контрастує з національно відчуженим українським колоніальним світом, що спричиняє душевну драму особистості [12, с. 210].

У новелі Г. Пагутяк “Над морем” корелятив “жінка – природа” вимальовується завдяки яскраво виписаному контрастному образу Ганни. Про цей образ жінки безпосередньо повідомляється дуже мало, її розмови з панночкою мало інформативні, про власне життя вона не говорить. Її характер розкривається набагато повніше через ставлення до природи, зокрема до моря. З описів розуміємо, що героїня тонко відчуває красу, прагне дошукатися гармонії в суєті життя, до того ж уміє співчувати людям навіть в їхній нікчемності, й це співчуття поєднується в неї з суворим і водночас іронічним розумом [4, с. 167].

Образ землі є уособленням батьківщини, рідної матері (новела “Земля” Г. Пагутяк), він емоційно наснажує і персонажів, і читача. Образи садів, дерев, квітів, передають те позитивне радісне відчуття, що викликає не розпач, а впевненість у людині, гармонію почуттів. Ця драма увиразнюється через картини природи (образи землі, неба, води, повітря, пустелі, дерев тощо), які є відображенням внутрішнього стану людини. Природа як вияв внутрішнього стану людини, її турбот, хвилювань, переживань є індикатором душевних емоційних потрясінь тощо [8, с. 165].

Нерідко в постмодерній новелі зустрічаємо й такі образи природи, як: хмари, дощ, вітер, темрява. Вони є однією з форм відображення самотності, переживань, розпачу, відчаю, турбот. Більшість новел 90-років XX – початку XXI ст. перейнята саме такими настроями. Іноді в читача складається враження, що образами природи письменник намагається врівноважити настрій людини, допомогти їй.

Так, у новелі “Земля” Г. Пагутяк головна героїня, блукаючи містом, дуже сумує, відчуває себе самотньою в суспільстві, в оточуючому середовищі. Можливо, натякає автор, якщо було б сонце, щебетали пташки на деревах, то не було б цієї самотності, не було б розчарувань, а була б лише радість, посмішка та бажання жити кожен день краще [6, с. 202–203].

У картинах природи прослідковується різкий контраст зміни пори року. Кореляція динаміки відбувається впродовж усієї новели (С. Майданська, “Весна”, “Людина в небі”) [9, с. 30–31].

Філософська семантика образу жінки в постмодерній новелі також акцентується через образи природи. В українській новелістиці є ряд образів природи, які відображають настрої людини. Так, гарний, умиротворений стан можуть увиразнювати такі образи природи, як: сонце, сонячна погода, яскраве блакитне небо, дерева, квіти, кущі, свіже повітря, світлий день тощо. Вони асоціюються з тим, що людина не відчуває страждань, розчарувань. І навпаки – образи вітру, дощу, хмар тощо символізують самотність, відчай, тугу [9, с. 30].

Так, наприклад, у новелах Г. Пагутяк створено велику кількість образів природи, які органічно поєднуються із образами жінок. Хоча герої і є самотніми, вони постійно борються, шукають вихід із будь-якого становища. Таким устремлінням відповідають і певні картини природи (Г. Пагутяк, "Сад", "Природна стихія" тощо) [7, с. 113–114].

У новелах С. Майданської головні героїні постійно страждають, вони, як правило, самотні, розчаровуються в сучасному суспільстві (С. Майданська, "Відчай"). Вони розуміють, що насправді нікому не потрібні. Намагаючись перебороти всю несправедливість сучасної суспільної системи, знаходять у собі сили для того, щоб перебороти й свої почуття, відчуття, дії і йти правильним шляхом. Іноді після прочитання новел складається враження, що жінки просто заплуталися в житті, і письменники намагаються передати це через образи природи [10, с. 42].

Головними образами у новелах Ю. Ґудзя, як правило, і є образ жінки, природи. У більшості творів ці образи співвідносяться, співрозташовуються таким чином, що їх просто неможливо виокремити. Письменник змальовує такі образи природи: гори як місця рефлексії та відкриттів, духовної активності; долини, опановані пасивністю, сном тощо. Ю. Ґудзь завжди подає образ жінки у настроєвій єдності з природою [13, с. 26].

У ряді новел на перше місце висувається мотив пошуку жінкою свого місця у світі, суспільстві, природі тощо. Це такі новели, як: "Зелена діброва", "Гай", "Всесвіт" тощо.

Завдяки улюбленому автором прийому "потоку свідомості" перед очима читачів у новелах змінюються своєрідні "кінокадри". Автор-оповідач немовби збоку "фотографує сцени життя" людини та природи, створюючи два потоки свідомості: з теперішнього часу та з минулого.

У новелі "Життя" письменник використовує такі корелятиви: "жінка-природа", "жінка-чоловік", "діти-батьки" тощо. Вони сприяють увиразненню змін, які відбуваються з дівчиною. Так, дівчина "... всміхається таємниче й ласкаво", або ж "...в неї втомлене й надзвичайно присмучене обличчя", а йому "...дуже хотілося б бути веселим" [3, с. 134].

Великій кількості сучасних українських новел притаманний песимістичний настрій. Головні персонажі поневіряються, бідкаються, страждають. Це призводить до падіння моральності, духу, сили волі людини, іноді до душевного спустошення, що автори підкреслюють шляхом кореляції образів людини (жінки, чоловіка) і природи [5, с. 119]. Тут може зринати образ семерті обо відчаю.

Осмислення феномену смерті в прозі українських письменниць відбувається в кількох аспектах:

1) художня рефлексія з приводу апофатизму смерті в сучасному суспільстві (проза С. Йовенко, М. Матіос, Н. Околітенко);

2) синкретизм життя-смерті (у творах О. Забужко, Н. Конотопець, С. Майданської, М. Матіос, Г. Пагутяк);

3) християнське та екзистенціалістське розуміння смерті як буттєвої можливості.

Художня концепція феномену Смерті в творчості М. Матіос синтезує концепти різних моделей: ставлення до смерті і мерців у ситуації сьогодення (акцент на категорії страху в зображенні лікарняного вмирання) усвідомлення і переживання власної кінцевості як спроба іммортологізації моделювання потойбічного світу аксіологія смерті.

Контекст естетичного дослідження смерті має різні відтінки: релігійний психологічний філософський міфологічний (ритуальний). М. Матіос відтворює дві стадії сприйняття смертності: аутоскопічну – те що душа відчуває після відокремлення од тіла трансцендентальну – сприйняття душі яка вже відійшла в інший світ. Зображення рефлексій потойбічної душі підсилюється системою кодів – орнітологічного вегетативного анімалістичного.

Смерть як об'єктивний факт у прозі Н. Околітенко вражає своєю абсурдністю парадоксальністю жорстокістю. Тривіальність умов і причин при яких вона відбувається свідчить про людську неповагу й профанацію ідеї вмирання в соціумі. Іван Лошак безглуздо загинув унаслідок байдужості близьких родичів – брата і племінника разом із якими брав участь у нічній крадіжці ("Осінні проводи"). Фотограф Іщенко помер у лікарні після нещасного випадку на виробництві (наслідок бюрократії). Місцевий п'яни-ця й хуліган Василь Орищенко на прізвисько Жаба втрачаючи віру в можливість існува-ння радості якій передували судові митарства зникає за невідомих обставин. Бажанням вирахувати смерть із простору життя продиктовані прагнення другорядних персонажів (батька Жаби) позбутися мертвого тіла яке приносять до нього додому на похорон.

Така інтерпретація зміщення ціннісних акцентів у сприйнятті смерті масовою людиною вписується в морально-етичну парадиґму творів Н. Околітенко на основі якої художньо досліджуються принципи існування в суспільстві споживання. Міфопоетичні структури формують потенціал сюжетотворення прози О. Забужко С. Майданської.

Найцікавіша в цьому плані повість "Провідна неділя" С. Майданської у сюжетних ситуаціях і мотивах якої синтезуються різні парадиґми феномену смерті (міфологічна (міфологема Воскресіння) соціальна зокрема). Делію головну героїню повісті викинула з вікна вагона мати з надією врятувати маленьку дитину від смерті на довгому шляху в Сибір: із небуття матері яка помирає в дорозі виникає буття Делії (давній факт біографій героїв асоціюється письменницею з садінням рослини процес якої актуалізує архетипну структуру вмирання-народження).

Образи природи (дощ, вітер, хмари) є екзистенційним проявом образу жінки. У постмодерністських новелах вони відзначаються мінливістю. Наприклад, у новелі "Сонце" Г. Пагутяк показано надмірне сяєво сонця. Із його допомогою акцентується особливий стан жінки – у її душі все прекрасно. Але змінюється настрій жінки – змінюється й природа. Надворі стає холодно, хмарно, подекуди починає зриватися дощ. Стан жінки змінюється, вона стає більш агресивною, пасивною, має поганий настрій [2, с. 164].

У новелі "Рідна земля" Г. Тарасюк наголошує на тому, що земля – це наша святиня. Якщо б не було землі, взагалі не існувала б і людина. З образом рідної землі асоціюється вірність, служіння рідному краю, відповідальність, дружелюбність. Цей образ природи спонукає до роздумів про філософсько-художні аспекти діяльності людини, сенс її життя.

Образ дощу є символом розчарування, негараздів, непорозуміння, суму. Постмодерністи вбачають у цьому образі концепт утраченості, безсилля, неспроможності впоратися із життєвими проблемами ("втрачена жінка в суспільстві") [2, с. 112]. Образ вітру також є символічним, оскільки саме з ним асоціюються плинність життя, швидкі зміни в житті людини.

Подібну семантику має образ річки. Вода тече, швидко спливають роки життя людини, усе незворотне, бо, як правило, річка тече в одному напрямку (С. Майданська, "Річка"). Картини пустелі є відображенням безнадії людини, безвихідного стану жінки. Постмодерністи прагнуть до узагальненого тлумачення образів природи, тому конкретно-смислового значення цьому образу вони не надають.

Рідний край, сади, луги, квіти, дерева, сонце, вітер, дощ, вода, хмари, земля, пустеля – все це образи природи, які наявні у постмодерних новелах XXI ст. Природа є засобом акцентуації філософсько-художньої семантики образу жінки, оскільки, саме образи природи увиразнюють специфіку жіночих образів, роблять їх значимими, оригінальними, невіддільними від самого життя [14, с. 28].

Сучасні українські новелісти створили образ самодостатньої жінки, відобразили визначальні риси її характеру, душевні переживання. Разом із тим вони змалювали вороже по відношенню до жінки середовище, із яким вона бореться і в якому повинна виживати. Картини природи є засобом акцентуації філософсько-художньої семантики образу жінки, вони нерозривно пов’язані між собою. У постмодерній новелі відчувається їх спеціальна співвіднесеність, зближення, взаємопроникнення.

Список використаних джерел

1. Гук, О. Дискурс жінки в сучасній українській прозі (О. Забужко, Г. Пагутяк) / Современные процессы межкультурного взаимодействия и языковая практика: Материалы международной научно-практической конференции / О. Гук. – Тирасполь, 20–21 сентября 2005 г. – Тирасполь, ПГУ. – 2005. – С. 164–166.
2. Гундорова, Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – К.: Наукова думка, 1997. – 320 с.
3. Ґудзь, Ю. Наприпочатку ста літ самотності / Ю. Ґудзь // Світовид. – 1995. – Ч. 3. – С. 432.
4. Зборовська, Н. Карнавал мертвих поцілунків (Феміністичні роздуми) / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів: Літопис, 1999. – 324 с.
5. Збровська, Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
6. Карабльова, О. В. Символістська концептуалізація самотності у “маленькому романі” Галини Пагутяк “Радісна пустеля” / О. Корабльова // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Випуск 16. Філологічні науки. – 2004. – С. 202–205.
7. Карабльова, О. В. Феноменологічна концептуалізація самотності в прозі Галини Пагутяк / О. Корабльова // Рідний край: Науковий публіцистичний художньо-літературний альманах. – Полтава: ПДПУ ім. В.Г. Короленка, 2003. – № 2(9). – С. 113–119.
8. Кононенко, Є. Літературною працею не проживеш, але радість самореалізації дорого коштує / Є. Кононенко // Березіль. – 2002. – № 7–8. – С. 165–171.
9. Майданська, С. Люблю любити любов / С. Майданська // Українська культура. – 1998. – № 3. – С. 30–31.
10. Мартін, Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Н. Мартін // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 42–49.
11. Наєнко, М. Типи творчості в епоху постмодернізму / М. Наєнко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 39–44; С. 59–60.
12. Павлишин, М. Постколоніальна критика і теорія / М. Павлишин // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. Літопис. – Львів. – 1996. – С. 537.
13. Семиволос, В. Україна посттоталітарна: шляхи розвитку / В. Семиволос // Сучасність. – 1993. – № 6. – С. 26.
14. Шарова, Т. М. Образи сучасності та відображення дійсності у творах Ю. Андруховича / Т. М. Шарова, В. В. Таран // Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Miedzynarodowej NaukowoPraktycznej “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki” (30.03.2017–31.03.2017) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2017. – С. 28–30.

УДК 821.161.2.09 “19”

Т. М. Шарова, Т. М. Мельниченко

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ НАРИСІВ У ТВОРЧОСТІ К. ГОРДІЄНКА

У артыкуле разглядаецца мастацкая канцэпцыя нарысаў у творчасці К. Гардзіенкі. Падкрэсліваецца, што жанр нарысу ў ХХ стагоддзі не быў папулярным. У нарысавай творчасці пісьменнік ў асноўным звяртаецца да тэмы вёскі, якая захапляла яго з дзяцінства. Ён увесь час імкнуўся паказаць змены на вёсцы, акцэнтуючы ўвагу на вобразах простых сялян, якія пастаянна працуюць на зямлі.

Кость Гордієнко у прозових творах прагне відобразити всю складність обставин у тогочасному селі: боротьбу нового зі старим, щоденну працю на землі. У більшості творів митця народжується нова людина – ентузіаст будівництва радянського життя; змальовується селянський побут та родинні взаємини. Засобами сатири Кость Гордієнко картає відсталі погляди, забобони, домостроївську мораль – плями, що залишились від старого побуту. Актуальний життєвий матеріал наповнює ранні оповідання і повісті письменника, та художні якості цих творів були невисокі. Натуралізм, відсутність художньо узагальнених картин і людських образів, мова, позначена сильним впливом розмовної стихії, – ось недоліки перших літературних спроб [13, с. 95].

Творчість Костя Гордієнка неодноразово досліджувалася критиками, зокрема відомі праці, які стосувалися показу особистих проблем письменника та його родини (Ф. Кириченко, Ю. Махненко, В. Панченко, В. Романовський, Л. Смілянський, В. Фургайло, М. Шаповал, О. Дяченко). Аналіз творчості К. Гордієнка подавався такими критиками: В. Брюховецьким, О. Зінченко, В. Сургановим, М. Логвиненко, В. Оскоцьким, М. Остриком, Л. Новиченком, однак повністю нарисова творча спадщина митця слова ще досліджена не була. Сказане засвідчує актуальність пропонованого дослідження.

Творча увага Костя Гордієнка зосереджена головним чином на темі українського села. У нарисі “Ладька” (1930 р.), “Повісті про комуну” (1930 р.), повістях “Атака” (1931 р.), “Артіль” (1932 р.), “Зерна” (1934 р.) показано важливі соціальні процеси тогочасного українського села. У трилогії “Буймир” Кость Гордієнко відтворив історію українського села початку ХХ ст. до часів Великої Вітчизняної війни (1941–1945 рр.) [3, с. 95].

У кінці 20-х рр. ХХ ст. Кость Гордієнко прагнув відобразити процес змін на селі. Його цікавила сама “перебудова людини”. Він намагався використовувати господарський досвід, що здобув у комуні за кілька років, а головне – показати нових, живих людей – комунарів з новими колективістськими навичками, характерами, прагненнями [15, с. 151].

Життя тогочасних комунарів відтворив Кость Гордієнко в творі “Мудриголови” (1930). У творі письменник знайшов несподівану точку зору: про комуну погано можуть говорити тільки ті люди, кому не подобається нове життя [16, с. 171].

Справедливо зазначає В. Стецюра про те, що героями книг Костя Гордієнка є народ. Критик акцентує: “Кость Гордієнко не байдуже вивчав людей, відбираючи прототипів для героїв своїх творів, вторгаючись у життя, він активно боровся за них, за їхнє духовне зростання” [12, с. 2]. В. Стецюра пише про твори Костя Гордієнка: “В його творах немає жодного видуманого образу, події. Все – помічене в житті, літературно-опрацьоване, введене в твори і повернуте в усій красі людям. Герої його живуть, або жили свого часу, діяли” [12, с. 2]. Також Б. Яницький неодноразово

наголошував, що Кость Гордієнко на власні очі бачив, як селяни, не жаліючи сил, трудилися на колгоспній ниві за "дурнодень", як про себе називали тоді трудодень. Критик постійно наводить приклади прототипів героїв творів письменника [17, с. 2].

Г. Семенов зазначає: "Твори письменника Костя Гордієнка стверджують людяність, розкривають гуманізм, притаманний характерові радянської людини – творця перемоги над фашизмом у Великій вітчизняній війні" [11, с. 2]. Сам Кость Гордієнко так говорить про образ радянської людини: "Віссю художнього твору я завжди уявляю собі героїчний образ радянської людини, трудової людини, творця духовних і матеріальних цінностей, при всій різноманітності характерів" [4, с. 3].

Трилогія Костя Гордієнка "Буймир" вважається художнім осмисленням історії пореформеного українського села. Події трилогії сягають заворушень і повстань 1905 р. У різноманітних долях українських людей села Буймира, де немов би сходяться усі історичні шляхи, можна помітити звеличену виболілу правду про долю України. Історична канва подій, зображені у першій частині трилогії, не є вигаданою письменником. У романах прозаїк не просто реставрував минуле, а торкнувся питань, важливих для сучасника.

В основу трилогії "Буймир" покладено реальні події: селянський бунт на Лебединщині. Село Буймир на сторінках творів справді надзвичайно багатолюдне. Така багатолюдність не могла бути одноликою. Перед читачем постають виразні образи Захара Скиби, Івана Чумака, його дочки Орини, Павла Скиби. Поведінка, настрій тих, хто названий узагальнено – "люди", багато важить у Костя Гордієнка для показу характеру та настроїв села, психологічної та емоційної атмосфери конкретної життєвої ситуації. Це ніби ще один герой трилогії, який є грізним та рішучим у моменти спалаху ненависті до різноманітних експлуататорів. Повстання буймирців закінчується поразкою, проте трагічність доль багатьох персонажів не заступає почуття надії, що лунає у фінальних фразах твору [15, с. 153–154].

М. Острик у науковій розвідці подає роздуми Костя Гордієнка, які зводяться до відвертих міркувань щодо тематичного обрію тогочасних творів: "… Чи багато ми знаємо творів, які б надали достойного звучання темі перетворення дрібновласницької сім'ї в сім'ю нової формації – колгоспну? Адже розбрат і протиріччя, які існували в дрібновласницькій сім'ї, здебільшого мали соціальний ґрунт, хоч деякі вважали це "побутовою тематикою" [8, с. 3].

Рука майстра художнього слова найбільш відчутною стала в пластиці образів, глибині психологічного аналізу, у досконалості композиції, в епічному охопленні дійсності. Під час читання творів Костя Гордієнка складається враження, що письменник тут чи не найбільше зосередив усе багатство своїх барв, зображувальних засобів, усю влучність народної образності.

П. Моргаєнко підкреслював, що Кость Гордієнко завжди ставився до слова як до сили діючої, активної, і, переборовши деякі тимчасові формалістичні захоплення, знайшов свою тему і утвердився в ній. Ця тема – складне і багатогранне, пронизане гострими соціальними конфліктами життя українського села, що крізь революційні бурі, крізь історичні випробування прийшло до свого розквіту в соціалістичному суспільстві. Ця тема – доля людини, трудівника землі [7, с. 14].

Характеризуючи художній стиль і поетику письменника, слід зазначити дві найбільш важливі особливості його творчого мислення. Перша – це виняткова увага Костя Гордієнка до подробиць і деталей щоденного життя і діяльності його героїв – до подробиць побутових, виробничих, соціально зумовлених. Костя Гордієнка в цьому сенсі можна навіть назвати живописцем подробиць. З багатьох описів і спогадів, як в авторському викладі, так і в передачі персонажів, дізнаємося про все, що стосується перш за все сільської праці в старий і новий час: у індивідуальному бідняцькому господарстві, у панській економії, на заробітках, а після Жовтня – в комунах і артілях.

Народнопоетичне почування і мислення, образне народне слово живлять уяву письменника, підказують йому засоби і прийоми. Він не стилізує, він типізує за всіма законами художньої творчості. Самобутність Костя Гордієнка-прозаїка, романіста криється у своєрідності його таланту, глибоко вкоріненого на народному ґрунті [7, с. 15].

У деяких повістях Костя Гордієнка сюжет у своїй основі стає нарисовим або навіть нарисово-публіцистичним. Виникає враження співпраці письменника і журналіста в одній особі, але автор і тут залишається тонким стилістом, майстром словесного малюнка, особливо в передачі мови персонажів. Найпереконливішим прикладом тут може бути "Зимова повість", основний конфлікт якої сам автор визначив таким чином: "Після зборів дівчата стомлені, задумані, вони були свідками, разом і учасниками, гострого зіткнення двох сил – людяного серця, ясного розуму того, що можна назвати партійною совістю із звироднілим егоїзмом, тупоумством, бездушністю, кар'єризмом" [2, с. 89].

Повість "Зерна" (1934 р.) – деякі критики називали просто циклом нарисів – узагалі не має сюжету в традиційному його розумінні. Це – ланцюг монологів, з яких постають різні соціально-психологічні типи селянства перших років колективізації. Усю увагу автора було зосереджено на саморозкритті персонажів (переважно це жінки) за допомогою їх "сповідей", які, можна сказати, близькі до потоку свідомості. Письменник досяг великої майстерності в передачі живої мови героїв, образу їх мислення. Правда, критика дорікала автору в "мовному натуралізмі", підкреслювала перевантаженість розповідей численними побутовими подробицями. Та все ж – при всіх можливих промашках – це був цікавий пошук письменника, який тільки шліфував його майстерність в "оповіді", яка виправдала себе в подальших творах [10, с. 210].

Нарешті, слід назвати таку важливу межу поетичного стилю Гордієнка-прозаїка, як прагнення до фольклорної поетики. Знання прикмет народного побуту, народної лексики, часто невіддільної від народнопоетичної, фразеологізми і афоризми (частина з них створюється самим письменником у народнопоетичному стилі) – усе це характеризує оповідну манеру Гордієнка, особливо колоритну в повістях 30-х рр. XX ст., а також у романах "Чужу ниву жала" і "Дівчина під яблунею".

У фольклорі – піснях, казках, легендах – герої, як відомо, майже не індивідуалізовані. Вони виступають, головним чином, як носії певних типових рис і якостей – соціальних або моральних. Для фольклору характерне також різке розмежування героїв відповідно до приналежності добра або зла, прекрасного або потворного; перехідних, розмитих категорій тут майже немає. К. Гордієнкові, з його постійною орієнтацією не тільки на "найбільш натуральну" народну мову, але і на систему народних (селянських) поглядів і естетичних оцінок, з його закоханістю в народну творчість і фольклорні образні форми, реальна дійсність сприймалася як дуже близька, співзвучна і, природна, що мала вплив на вироблення його принципів типізації художніх характерів [5, с. 112]. Ю. Мартич пише: "Пісня живе в книгах Костя Гордієнка, просякає всю тканину його поетичної прози" [6, с. 61].

Серед творів, що витримали випробування часом, помітно зросла кількість тих, що звернені своїм змістом уже не стільки до надзвичайних переломних моментів життя радянського селянства, а й до проблем повсякденного будівництва [9, с. 55].

Нариси Костя Гордієнка – поетичний епос українського народного життя, високохудожня й історично правдива розповідь про життя простого народу упродовж XX століття. Споконвічну проблему нашого селянства – проблему матінки-землі і її господарів-трударів – Кость Гордієнко розв'язує з позицій народного світогляду.

Кость Гордієнко – майстер психологічних і соціальних контрастів. Своєрідною стильовою домінантою письменника є портретна характеристика, яку він активно використовував в описі персонажів і яка має в собі високий оцінний потенціал, що найчастіше передається через художню деталь та порівняння асоціативного характеру.

Досить часто портретна характеристика наголошує на психологічному стані персонажа, фіксує його зміни. Вона в його оповіданнях не лише є засобом індивідуалізації персонажа, але й певного узагальнення.

Погоджуємося з В. Брюховецьким, інтерпретатором нарисових творів Костя Гордієнка "Зерна": "Зафіксовані майже документально (як в своєму фактичному матеріалі, так і в мовному його висловленні), ці буденні розповіді сьогодні набувають яскраво романтичного забарвлення своєрідного документа, так як будні тих років піднялися до рівня подвигу" [1, с. 8].

В. Холод зазначає: "Публіцистичність притаманна й більшості художніх творів одного з фундаторів української прози. Творів, довгий перелік яких починається з книжки "Федько", що побачила світ у далекому 1925 році" [14, с. 4].

У процесі створення нарисових художніх творів про колективізацію загалом сформувався і стиль Гордієнка-прозаїка, який розвиватиметься в подальшій його творчості. Стильова, мовна характерність прози Гордієнка в цей час визначається перш за все індивідуалізацією мови персонажів, авторською манерою викладу, яка в цілому співзвучна із самовираженням героїв, звичайно ж сільського, селянського кола в першу чергу.

Ім'я Костя Олексійовича Гордієнка добре відоме читацькому загалу. Він випробовував свої сили в багатьох жанрах, здобувши ще на початку творчої дороги репутацію талановитого прозаїка. Працюючи над великими епічними полотнами, письменник водночас виступає з книгами нарисів "Пісня про зернину", "Творчість". Життя митця слова тісно пов'язане з важливими подіями радянської історії. Сторінки кращих книг Костя Гордієнка наснажені чуттям великої історичної доби, що народжувалась у полум'ї революції. Його завданням було відобразити процес позитивних змін на селі та відтворити на сторінках художніх творів особливості перебудови простої людини.

Нариси Костя Гордієнка відображували життя тогочасної України, зокрема її складні процеси становлення влади, життя, радощі та тривоги звичайних людей упродовж розвитку країни. Письменник досягнув значного успіху в показі побуту та життєвих негараздів, у розкритті сподівань та думок обуреного українського селянства. На сторінках його творів селянська маса постає не у безликому вигляді, а має яскраві особистості зі своїми звичками, самобутніми характерами, егоїзмом і горем, щирістю і радощами.

Список використаних джерел

1. Брюховецький, В. Нивою життя народного / В. Брюховецький: у кн.: Гордієнко К.Твори: У 2-х т. – Київ, Дніпро, 1979. – Т. 1. – 428 с.
2. Гордієнко, К. Зимова повість / К. Гордієнко. – Київ, Радянський письменник, 1965. – 162 с.
3. Гордієнко, К. Нивою життя / К. Гордієнко // Прапор. – 1973. – № 3. – С. 17–21.
4. Гордієнко, К. Ти також сівач : [роздуми про життя] / К. Гордієнко // Вечірній Харків. – 1976. – 12 квітня. – С. 3.
5. Макаров, А. Критик и писатель / А. Макаров. – М. : Советский писатель, 1974. – 462 с.
6. Мартич, Ю. Канівські вечори : розповідь читача / Ю. Мартич. – К. : Радянський письменник, 1973. – С. 61.
7. Моргаєнко, П. Самобутність / П. Моргаєнко // Україна. – 1969. – № 44. – С. 14.
8. Острик, М. Літописець Буймира / М. Острик // Літературна газета. – 1959. – 30 жовтня. – С. 3.
9. Протченко, В. Современная деревенская проза / В. Протченко // Русская литература. – 1977. – № 2. – С. 55.
10. Савченко, В. Більше вимогливості / В. Савченко. – Харків, 1953 – С. 210.
11. Семенов, Г. Звіт письменника : [лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка – Костя Гордієнка] / Г. Семенов // Вечірній Харків. – 1974. – 12 листопада. – С. 2.

12. Стецюра, В. Герой його книг – народ / В. Стецюра // Будівник комунізму, 1969. – 4 жовтня. – С. 2.
13. Фургайло, В. Творчість К.Гордієнка / В. Фургайло // Прапор. – 1957. – № 10. – С. 95.
14. Холод, В. Меридіан його життя : [К. Гордієнку – 75] / В. Холод // Соціалістична Харківщина. – 1974. – 4 жовтня. – С. 4.
15. Шевченківські лауреати, 1962-2012: [енциклопедичний словник] / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський, вступне слово Б. І. Олійника. – 3-тє вид., змін. і доповн. – К.: Криниця, 2012. – С. 151.
16. Юрченко, І. К., Годієнко “Мудриголови” / І. Юрченко // Життя і революція. – 1931. – №1–2. – С. 171.
17. Яницький, Б. Він знав село і тягнувся до нього : [К. Гордієнку – українському письменникові минає 100 років з дня народження] / Б. Яницький // Слобідський край – 1999. – 2 жовтня. – С. 2.

УДК 821.161.3.0

І. Л. Шаўлякова-Барзенка

БЕЛАРУСКАЯ МАСАВАЯ ЛІТАРАТУРА ЯК САЦЫЯКУЛЬТУРНЫ ПРАЕКТ: ПРЫЧЫНЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ ПАТЭНЦЫЯЛЬНАЙ (НЕ)МАГЧЫМАСЦІ

Масавая літаратура як патэнцыяльны кампанент сучаснага літаратурнага працэсу ў Беларусі абмяркоўваецца з пачатку 1990-х гадоў. Калі напрыканцы ХХ века рабіліся спробы праектавання нацыянальнага масліту і нават абяркоўваліся перспектывы яго прасоўванння на літаратурным рынку, дык з сярэдзіны 2000-х гадоў дыскусіі факусуюцца пераважна на прычынах прынцыповай немагчымасці беларускай масавай літаратуры.
Сёння можна гаварыць пра феномен элітарнай адсутнасці масавай беларускай літаратуры, сутнасць якога мы звязваем з чытацкім камфортам, чытацкай зручнасцю. Сярэднестатыстычнаму беларускаму чытачу, як сведчаць сацыялагічныя даследаванні, зручна чытаць масліт на рускай мове. Адпаведна, уласна беларускамоўныя тэксты як бы аўтаматычна выцясняюцца з зоны камфорту і выштурхоўваюцца ў зону элітарнага, дакладней, у зону “негатыўнай элітарнасці”. Магчымасці пераадолення згаданай сітуацыі звязаныя з трансфармацыяй стратэгіі актуалізацыі нацыянальнай літаратуры ў інфармацыйным грамадстве, у прыватнасці, з пераходам ад ідэнтыфікацыйных стратэгій абарончага тыпу да індэнтычнасці праекту. Гэта мае на ўвазе стварэнне найноўшай мастацкай міфалогіі беларушчыны, што можа стаць, у ліку іншага, і кропкай адліку гісторыі беларускай масавай літаратуры.

Феномен беларускай масавай літаратурай напачатку XXI стагоддзя бачыцца феноменам не столькі ўрэчаўлёным, колькі патэнцыяльным: тэарэтычна беларускі масліт павінен быць, але на практыцы яго не існуе ў тым выглядзе, у якім масавую літаратуру разумеюць у іншых культурных прасторах.

У самым спрошчаным выглядзе можна вылучыць два асноўныя падыходы да вызначэння сутнасці масавай літаратуры: “колькасны” і “якасны”. Першы звязаны з наяўнасцю вялікіх тыражоў і значнай чытацкай аўдыторыі; другі – з невысокай мастацкай якасцю тэкстаў, якія атрыбутуюцца як літаратурныя “паўфабрыкаты” (*ready-made)* з адпаведным наборам параметраў, напрыклад, стэрэатыпнасць сюжэтаў, персанажаў, моўнага матэрыялу і г.д. Зрэшты, абодва падыходы дапаўняюць адзін аднаго, бо, чым прасцей ужываць *ready-made літаратуру*, тым больш у яе шанцаў займець насамрэч вялікую чытацкую аўдыторыю.

Феномен магчымасці беларускага масліту абмяркоўваецца у айчыннай публічнай прасторы з 1990-х. Тады здавалася, што беларуская літаратура як літаратура класічнага тыпу [1] апынецца ў сітуацыі выбару паміж дзвюма пагрозамі:

маргіналізацыі і “натуральнай” (безварыянтнай) масіфікацыі (мімікрыі пад ландшафт маскульту, густы масавага чытача) Размова, па сутнасці, ішла пра неабходнасць “спусціцца” да патрэб масавага чытача, напрыклад, “пісаць дэтэктывы па-беларуску” (заклік, з якім некалі выступіў Уладзімір Караткевіч і які падхапілі пасля наступнікі).

Каб патлумачыць сітуацыю, што склалася з беларускай масавай літаратурай да сярэдзіны 2010-х гадоў, давядзецца зрабіць крок з лакальнага у, так бы мовіць, глабальнае.

Асаблівасці існавання беларускай літаратуры ў новай інфармацыйнай рэальнасці ў самым агульным сэнсе задаюцца двума восевымі параметрамі:

– у пачатку XXI стагоддзя беларуская літаратура захоўвае тыпалагічныя адзнакі літаратуры класічнага тыпу;

– новая інфармацыйная рэальнасць якасна змяняе ўмовы функцыянавання мастацкай славеснасці [2, с. 103].

Коратка паспрабуем акрэсліць сутнасць ключавых параметраў сённяшняй літаратурнай прасторы праз зварот да аксіялагічнай сферы і змястоўна-сэнсавых прыярэтэтаў беларускай літаратуры пачатку XXI ст.

Ключавыя тэндэнцыі:

– актывізацыя працэсаў (сама)ідэнтыфікацыі;

– прыярытэт нацыянальнай аксіялогіі (цэнтраванасць вакол феномена беларушчыны);

– неаміфалагіязцыя мастацкай свядомасці;

– актывізацыя «рэгенератыўных функцый» літаратуры як мастацкай сістэмы.

Практыкі:

– стварэнне мастацкай міфалогіі *беларушчыны* (як аднаго з (сама)ідэнтыфікацыйных праектаў найноўшай літаратуры);

– пошукі новых кодаў (жанравага, сюжэтна-кампазіцыйнага, вобразна-выяўленчага) для ўвасаблення анталагічна важнай праблематыкі ў новых варунках.

Разуменне сутнаснай спецыфікі літаратуры з дамінаваннем класічнага тыпу творчасці неабходнае для асэнсавання пагроз, з якімі сутыкаецца нацыянальнае мастацтва слова ў новай інфармацыйнай рэальнасці.

Патэнцыяльных “буйных” пагроз мы вылучылі чатыры:

– самаізаляванне і герметызацыя;

– маргіналізацыя;

– “індустрыялізацыя” працэсу і вынікаў літаратурна-мастацкай творчасці;

– “натуральная” масіфікацыя.

Першыя дзве – пагрозы рэальныя, урэчаўлёныя, так бы мовіць, практычныя. Дзве апошнія для беларускай літаратуры сёння з’яўляюцца не проста тэарэтычнымі, а як бы “навукова-фантастычнымі”.

Каб зразумець, з чым гэта звязана, звернемся да вынікаў сацыялагічных даследаванняў чытацкіх практык.

Колькі год таму праводзілася сацыялагічнае даследаванне практыкі чытання і літаратурных зацікаўленасцей беларусаў [3]. Апытанне было праведзена Лабараторыяй “Новак” па замове “Саюза беларускіх пісьменнікаў” і кампаніі “Будзьма беларусамі!”. Метадам тэлефоннага інтэрв’ю апыталі 1000 рэспандэнтаў розных узростаў і з розных рэгіёнаў пражывання.

Выявілася, што мастацкую літаратуру хоць раз у месяц чытаюць каля 57,9 % беларусаў. Колькасць людзей, якія ў прынцыпе не чытаюць кніг – ні мастацкіх, ні навукова-папулярных або дакументальных, – складае каля 19 %.

Калі ў 2011 годзе апытаныя сярод жанраў выбіралі найбольш дэтэктывы, жаночыя раманы і фантастыку, то ў 2014 годзе больш папулярнымі былі класічная літаратура і кнігі па гісторыі.

На пытанне “На якой мове Вы чытаеце мастацкую літаратуру?” (была магчымасць выбару некалькіх варыянтаў) 99,4 % рэспандэнтаў назвала рускую, і 27,7 % – рускую і беларускую мовы.

На пытанне “Літаратуры на якой мове Вы аддаяце перавагу?” 93,7 % адказалі “На рускай” і толькі 5 % – “На беларускай мове”. У параўнанні з даследаваннем 2011 года на беларускай мове сталі чытаць меней.

Што да лакальных рызык, то для беларускай літаратуры як феномена айчыннай сацыякультурнай прасторы найбольш істотнымі рызыкамі, на наш погляд, сёння становяцца пагрозы “*негатыўнай элітарнасці”* і “*этнаграфічнасці”.*

Першая мае на ўвазе павелічэнне камунікатыўнага разрыву паміж творамі найноўшай нацыянальнай літаратуры і так званай шырокай чытацкай аўдыторыяй. Цікава, што ўспрыманне публікай сучаснай беларускай літаратуры як “мінус-элітарнай” грунтуецца, як правіла, на незнаёмстве з творамі, на іх, так бы мовіць, прынцыповым не-чытанні (класічным творам альбо творам так званага “школьнага канону” пашанцавала больш).

Так, у межах згаданага даследавання задавалася пытанне “Якіх сучасных беларускіх пісьменнікаў вы ведаеце?”. Большасць апытаных не змаглі назваць якія-небудзь вядомыя ім імёны. Але незадаволенасць беларускай літаратурай пасля знаёмства з яе творамі выказвалі толькі 7,2 % рэспандэнтаў.

Адметна, што пры набыцці кнігі беларусы ў першую чаргу звяртаюць увагу на імя аўтара, і вядомасць пісьменніка мае большае значэнне, чым кошт кнігі. Інакш кажучы, чытачы гатовыя плаціць за брэнд.

Парадаксальным чынам феномен адсутнасці масавай беларускай літаратуры – гэта феномен чытацкай *“зручнасці”, “утульнасці”*. Ці *“няўтульнасці”, “нязручнасці”* (можна паставіць знак роўнасці).

Сярэднестатыстычнаму чытачу на Беларусі зручна, утульна чытаць масліт па-руску, а беларуская літаратура ўжо з аднае тае прычыны, што яна камунікуе з чытачом на беларускай мове, як бы аўтаматычна выцясняецца з зоны камфорту, перастае быць зручнай, лёгкаўжывальнай і выштурхоўваецца ў прастору элітарнага. Але гэта дзіўнае “элітарнае”, мінус-элітарнае.

Інакш кажучы, у беларускай літаратурнай сітуацыі “масавасць” наўпрост залежыць ад узроўню “ўтульнасці”. Кантэкст такі, што меладраматычны рускамоўны твор будзе залічаны ў масавую літаратуру, а меладраматычны беларускамоўны твор аўтаматычна ўключаецца чытацкай свядомасцю ў “канон” і манціруецца з высокай літаратурнай традыцыяй – сентыменталізму, рамантызму.

Заўважым яшчэ, што пад уплывам негатыўнай элітарнасці дэфармуецца ўспрыманне не толькі твораў, але і вобразаў пісьменнікаў. Першае тычыцца тыражуемага меркавання пра беларускую літаратуру як пра “творы пра вайну і вёску”. Другое выдатна ілюструецца паданнем пра тое, як пісьменнікі Людміла Рублеўская і Віктар Шніп ездзілі некалькі год таму ў далёкую ад сталічнага Мінска школу і выклікалі шчырае здзіўленне ў аднаго са школьнікаў, што ў Беларусі, аказваецца, ёсць яшчэ “жывыя пісьменнікі”…

Яшчэ адна пагроза – акрэслім яе як пагрозу “этнаграфічнасці” – вынікае з пагрозы негатыўнай элітарнасці, паколькі актыўнае нежаданне грамадскасці быць абазначанай у сучаснай літаратуры вынікам мае стэрэатыпізацыю ўспрымання найноўшага мастацтва слова ў духу “музейнасці”, “этнаграфічнасці”.

Гістарычная неабходнасць сцвярджаць штораз нанова ўласную ідэнтычнасць прыводзіць да фарміравання *ідэнтычнасці абарончага кшталту* (прадметам асобнай увагі, выключна цікавым і неадназначным, у гэтым сэнсе бачыцца феномен *тутэйшасці*, што мае літаратурныя карані). Новай інфармацыйнай рэальнасцю ідэнтыфікацыйныя працэсы такога кшталту ацэньваюцца як неэфектыўныя. Абарона тут роўная паражэнню, сама спецыфіка новага інфармацыйнага асяроддзя вымагае наступлення, экспансіі, актыўнасці. Для беларускай літаратуры эвалюцыйныя

перспектывы звязаны, на наш погляд, *з трансфармацыяй ідэнтычнасці абараняльнай у ідэнтычнасць праектнага кшталту*.

На наш погляд, змена вектару ідэнтыфікацыйных працэсаў з абараняльных на праектныя звязана з канструяваннем найноўшай *мастацкай міфалогіі беларушчыны* як агульнанацыянальнага праекту і адначасова (сама)ідэнтыфікацыйнага праекту найноўшай літаратуры. Прычым у беларускай літаратурнай прасторы пачатку XXI ст. можна заўважыць пэўныя сведчанні на карысць таго, што пераход да *ідэнтычнасці праекта* не ёсць чыстай футуралогіяй.

Вось гэтая найноўшая мастацкая міфалогія, *беларушчынацэнтраваная*, можа стаць “пунктам адліку” гісторыі масавай літаратуры, праўда, спецыфічна беларускай. Цудоўным чынам згаданая міфалогія з’яўляецца ў правільным месцы ў правільны для сябе час. Маем на ўвазе тое, што сама сеціўная прырода / логіка развіцця сучаснага грамадства для найноўшай беларускай літаратуры ўтрымлівае пагрозы, якія пры правільнай факусіроўцы трансфармуюцца ў шыкоўныя магчымасці.

Варта звярнуць увагу на пункт, які тычыцца скіраванага выкарыстання патэнцыялу інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій і медыя для актуалізацыі нацыянальнай літаратуры як брэндавага феномена сучаснай медыяпрасторы.

Два вельмі канкрэтныя прыклады.

У 2007 годзе ўпершыню з’явіўся твор Людмілы Рублеўскай “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію” [4]. Гэты твор у змястоўна-сэнсавым плане ёсць *мастацкім даследаваннем* гісторыі выжывання беларушчыны як нацыянальнай ідэі падчас рэпрэсій 1920-х – 1930-х гг. Традыцыйная аксіялагічная важкасць згаданай праблематыкі ўвасабляецца аўтарам у жанры «рамана-інструкцыі». Кампазіцыйна ён выбудаваны як своеасаблівы квест, што складаецца з набораў нумараваных элементаў: “Удзельнік...” (іх 5), “Абсталяванне для гульні”, “Гульня” (6 “версій”), “Па-за гульнёй” (8 “фрагментаў”), “Фінальная гульня” (2 “варыянты”), “Эпілог” (5 “камбінацый”). Героі-гульні “фізічна” перамяшчаюцца з Мінска 2000-х у Менск 1933 г. праз своеасаблівы прагал у часепрасторы. Размешчаны ў інтэрнэце, твор набывае ўласцівасці сапраўднага гіпертэксту, у межах якога карыстальнік можа абіраць сваю таекторыю “Гульні ў Альбарутэнію”, канструяваць сюжэт з розных камбінацый фрагментаў, вызначаць фінал і г. д. Аўтар звяртаецца да гульнёвага арсеналу постмадэрнісцкай літаратуры, актуалізуе асобныя жанрава-стылявыя кампаненты гатычнага рамана, скарыстоўвае прыёмы з рэ-пертуару фэнтэзі, дэтэктыва, меладрамы. У выніку маем узор удалай трансфармацыі жанравай формы рамана ў адказ на выклікі новай інфармацыйнай рэальнасці. Пры гэтым аўтару ўдалося напоўніцу скарыстаць змястоўны патэнцыял рамана як формы вялікага эпасу і закадзіраваць анталагічна важныя для нацыянальнай традыцыі каштоўнасці, ідэі, канцэпты ў асобаснай мастацкай версіі агульнабеларускай гісторыі.

Яшчэ адзін прыклад таго, як літаратурная актыўнасць у інтэрнэце становіцца важнай часткай праектаў, арыентаваных на пашырэнне чытацкай аўдыторыі сучаснай беларускай літаратуры. Так, напрыканцы кастрычніка 2016 года аператар мабільнай сувязі Velcom запусціў новы культурна-адукацыйны праект у падтрымку беларускай літаратуры пад назвай Movabox Арганізатары праекта прадставілі асобны сайт (http://movabox.by), на якім на працягу паловы года будуць прадстаўлены чатыры творы беларускіх пісьменнікаў.

Стартам праекта стаў раман Людмілы Рублеўскай “Авантуры студыёзуса Вырвіча”. Гэта другая частка серыі гісторыка-прыгодніцкіх кніг вядомай пісьменніцы пра шляхціца Пранціша Вырвіча, яго жыццё і прыгоды ў XVIII стагоддзі.

Любы, хто пажадаў, мог прайсці невялікі тэст (якім з герояў кнігі ён з’яўляецца), зарэгістравацца – і прыняць удзел у розыгрышы аднаго з дваццаці тэматычных камплектаў. Кожны камплект утрымліваў рэчы, непасрэдным чынам звязаныя з падзеямі рамана: саму кнігу, набор для вырошчвання магічнага крышталя, мяшэчак з манеткай, карту падарожжа; галоўных герояў рамана, натанік з чорнымі старонкамі, ручку з белым

чарніламі, магніцік з выявай прыдуманага горада, які згадваецца ў кнізе, і таксама рэцэпт традыцыйнай беларускай стравы – верашчакі. Можна сказаць, што ў інтэрнэт-прасторы кніга Л. Рублеўскай набыла новае жыццё: "MOVABOX не проста выдатна: кніга... гэта сапраўдны рытуал чытання, які адкрывае новыя грані ўспрымання папяровых старонак. Гэта ўнікальны набор для літаратурнай прыгоды, заклікaны даказаць, што сучасныя беларускія кнігі здольныя заваяваць месца ў вашым сэрцы" [5]. Такім чынам, адносна масавую аўдыторыю беларуская літаратура можа разлічваць сустрэць менавіта ў інтэрнэце, дзе рэалізуецца не толькі як уласна мастацка-эстэтычны феномен, але як праект сучаснай медыякультуры, інтэрактыўны інтэрнэт-праект.

Сеціва задае прынцыпова новую якасць хранатопа (часапрасторы) існавання беларускай літаратуры. Высокатэхналагічныя інструменты камунікацыі здольныя ў літаральным – геаграфічным – сэнсе ніверліраваць паняцце "межаў" у дачыненні да прысутнасці беларускай літаратуры ў свеце. Адзін (хоць і не адзінкавы) прыклад – "паэтычна-геаграфічны" інтэрнэт-праект "Вершы без межаў", запушчаны маладым паэтам, музыкантам Мікітам Найдзёнавым. Творы з яго дэбютнага зборніка "Развітанцы" (2015) чыталі беларусы ў розных кутках свету (у ЗША і на Гоа, у Чэхіі і В'етнаме, у Даніі і Славакіі); відэаролікі спачатку выкладваліся ў адну з сацыяльных сетак, пасля разышліся па іншых рэсурсах інтэрнэта. Гэты праект падаецца выдатнай ілюстрацыяй да размовы пра якасныя змены нацыянальнай прасторы чытання, якая становіцца ў гэтым выпадку лакалізаванай (беларускацэнтраванай) і глабальнай (без межаў) адначасова.

Падсумоўваючы, паспрабуем формульна выразіць спецыфіку існавання беларускай масавай літаратуры як мастацкай з'явы і культурнага феномену.

Тэорыя ведае, якой павінна быць масавая беларуская літаратура, але разумее, чаму гэта немагчыма на практыцы. Літаратурная практыка здагадваецца, што гэта немагчыма "як ва ўсіх", таму разгортваецца як сукупнасць індывідуалізаваных (персонацэнтраваных) праектаў, што "адбываюцца" як сінтэз уласна літаратуры і найноўшых медыя- ды інфармацыйных тэхналогій.

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Шаўлякова-Барзенка, І. Л. "Утылітарная аксіялогія": беларуская літаратура канца XX – пачатку XXI стагоддзяў у *рэтраперспектыве* тыпаў літаратурнай творчасці / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2010. – № 11. – С. 280–284.

2. Шаўлякова-Барзенка, І. Беларуская літаратура ў інфармацыйным грамадстве: пагрозы як гарантыя перспектыў / І. Шаўлякова-Барзенка // Полымя. – 2017. – № 1. – С. 103–114.

3. Культуру чытання беларусаў абмеркавалі ў Мінску [Электронны рэсурс]: Будзьма беларусамі, 2008–2015. – Рэжым доступу: http://budzma.by/news/kulturu-chytannya-byelarusaw-abmyerkavali-w-minsku.html. – Дата доступу: 11.03.2017.

4. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула: раманы / Л. Рублеўская. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 520 с.

5. MOVABOX. Чытаем па-беларуску [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://movabox.by/. – Дата доступу: 01.03.2017.

УДК 821.161.3-1*П. Шруб

В. К. Шынкарэнка

САМАБЫТНАСЦЬ ЧОРНА-БЕЛАГА СВЕТУ ПАЎЛА ШРУБА

У артыкуле даследуецца вернасць паэта-фізіка родным вытокам, непаўторным Жыткаўшчыне, Палессю, усёй Беларусі. Пры гэтым многія рэаліі з біяграфіі аўтара ілюструюцца яго ўласнымі

паэтычнымі высновамі. Ідэйна-мастацкі аналіз асобных вершаў П. Шруба дазваляе пераканацца ў самабытнасці яго творчай індывідуальнасці, непаўторным гучанні голасу, багатым спектры фарбаў пры перадачы размаітага хараства акаляючага свету, які пасля Чарнобыльскай трагедыі часта абмяжоўваецца адценнямі чорнага і белага колераў.

Паэзія Паўла Міхайлавіча Шруба, сябра СП СССР, аўтара зборнікаў вершаў «Лабараторыя» (1987; прэмія Ленінскага камсамола Беларусі ў 1988 г.), "Позні світанак" (1992), "Чорна-белы свет" (1995) і іншых, здольная выклікаць да сябе асаблівы інтарэс ужо тым, што створана фізікам. Але дзеля аб'ектыўнасці неабходна ўдакладніць, што прыведзены факт шчаслівага прафесійнага і творчага разыходжанняў асобы далёка не адзінкавы ў айчыннай літаратуры. У якасці прыкладаў таленавітага спраўджвання ў мастацтве слова тут можна ўзгадаць медыкаў Алеся Наўроцкага і Юрку Геніюша, інжынераў розных кірункаў Анатоля Грачанікава, Алега Мінкіна, Алеся Чобата, электрыка Леаніда Галубовіча, хіміка Галіну Булыка, будаўніка Віктара Шніпа, архітэктара Людмілу Рублеўскую і іншых аўтараў. П. Шруба з пералічанымі і многімі неназванымі пісьменнікамі найперш збліжае шчырае перакананне ў сапраўдным прызначэнні мастацкіх твораў – гэтых своеасаблівых "сачыненняў на вольную тэму":

Як заўсёды, не важна колькі:
бярэмак тамоў
ці танюткая кніжка –
душа б у радках гучала… [1, с. 19]

Менавіта душэўнасць, заўсёдная патрэба верша ў эстэтычных адкрыццях, "каб крок (і апошні) / быў першым, / быў першым…" [1, с. 141], аднолькава як і глыбінная сіла выгадаваных роднай глебай каранёў, нястомнае вяртанне да вытокаў, імкненне пранікнуць у сутнасць рэчаў, загадкі свету, веданне жыцця, кажучы словамі Р. Барадуліна, "і на смак, і на колер, і на радасць, і на бяду" "думкай відушчай, сэрцам узрушаным, потам салёным…" [2, с. 7] з'яўляюцца ўстойлівымі складнікамі сапраўднага інтарэсу да творчасці паэта.

Думаецца, з гэткаю ж мэтай не будзе лішнім узнавіць асобныя моманты з біяграфіі пісьменніка, які дагэтуль не асабліва часта трапляе ў поле зроку даследчыкаў. А нарадзіўся Павел Шруб 20 лютага 1955 г. у вёсцы Хільчыцы Жыткавіцкага раёна ў шматдзетнай і дружнай сялянскай сям'і. Пазней у вершы "***Мы пройдзем…" пра сваё дзяцінства паэт будзе згадваць як пра час ціхі і вельмі прыгожы, з безліччу неспазнаных таямніц і неабсяжнасцю межаў. І праз гады яго будзе здзіўляць: " – *Як гэта / у каляровым караблiку / маленства / змяшчаўся ўвесь сусвет?*" [1, с. 74]. У 1962–1970 гг. Павел вучыўся ў Хільчыцкай васьмігодцы. Рай Валянціна Міхайлаўна, першая настаўніца не па гадах сур'ёзнага і кемлівага хлопчыка, адзначала яго заўсёдную ўдумлівасць, сціпласць, выключную любоў да кніг. Менавіта яны на ўсё жыццё стануць лепшымі сябрамі Паўла, паспрыяюць замацаванню за ім мянушкі вучонага, рана падштурхнуць да ўласнай паэтычнай творчасці. Першае месца ў раёне за творчую працу, занятае па выніках рэспубліканскага конкурсу, што праходзіў пад дэвізам "Мой родны кут", дазволіла здольнаму школьніку атрымаць пуцёўку ва ўсесаюзны піянерскі лагер "Артэк". Пасля вяртання сваімі ўражаннямі ад наведвання знакамітага месца адпачынку савецкіх дзяцей хлопчык яшчэ доўга дзяліўся з сябрамі.

Павел заўжды з інтарэсам займаўся ўрокамі, дапамагаў сябрам у вучобе, а родным па гаспадарцы. Добры і спагадлівы бацька словам і справай быў гатовы ва ўсім падтрымаць свайго старэйшага сына, аднолькава як і меншых Івана, Аркадзя, Петруся (адзіная дзяўчынка ў сям'і рана памерла). Разам з дбайнай і ўважлівай жонкай ён клапаціўся пра выхаванне дзяцей, жадаў бачыць іх працавітымі і чулымі. Інакш і быць

не магло ў сям'і, дзе самі родныя працавалі з рання да ночы і, як і іх продкі, жылі з працы рук сваіх. Ды пры гэтым яшчэ любілі спяваць. Асабліва маці – прыгожая і ласкавая Марыя Пятроўна, першая спявачка на вёсцы, без якой ні адно вяселле не абыходзілася і якую вельмі любілі ў вёсцы за прыветлівы нораў. Адметна, што якраз праз веданне матуліных песень сын і дарослым будзе звяраць памяць уласнага сэрца, суадносіць яе з непарушнай адданасцю бацькоўскім вытокам, усяму роднаму краю. Такім своечасовым напамінам пра неабходнасць вяртання да сябе ранейшага для лірычнага суб'екта П. Шруба ў вершы "***Што ні лета – над палямі…" становіцца той горкі момант, калі ён раптам адчуў:

Песню матчыну спяваюць,
а я столькі слоў не помню… [1, с. 9]

У дзявятым класе юнак вучыўся ў Рычоўскай сярэдняй школе. Часта вясною туды даводзілася дабірацца нават на лодцы, што было досыць небяспечна. І тады бацькі вырашылі адправіць сына давучвацца ў Тураўскую СШ №1. У канцы таго ж навучальнага года Павел, каб атрымаць атэстат за 10 клас, самастойна рыхтуе ўсе неабходныя прадметы і экстэрнам здае іх на "выдатна". Так, у пятнаццацігадовым узросце юнак (не без прыгод, бо выклік прыйшоў са спазненнем, а таму давялося дабівацца асобнага дазволу на здачу ўступных экзаменаў) бліскуча здасць усе іспыты і, прыемна ўразіўшы членаў прыёмнай камісіі змястоўнасцю сваіх адказаў, будзе залічаны на фізічны факультэт Ленінградскага ўніверсітэта. Пазней пра гэты вызначальны паварот у сваім лёсе ў вершы "***Зачарпнуў…" П. Шруб напіша так:

Фанерны чамадан у руцэ
і свет шырокі-шырокі… –
Сняцца нават рацэ
яе вытокі… [3, с. 6]

У далейшым дзякуючы вялікай самастойнай працы, адказнаму стаўленню да засваення зместу асноўных спецыяльных і дадатковых дысцыплін беларускі студэнт, выхадзец з палескай глыбінкі, зможа годна справіцца з усімі цяжкасцямі навучання ў вядомай і прэстыжнай установе. Не менш клапоціцца Павел і пра агульнае развіццё. Ён адразу ж актыўна далучаецца да культурнага жыцця паўночнай сталіцы, па-ранейшаму шмат чытае, імкнецца пазнаёміцца з творамі забароненых у СССР аўтараў.

І ўсё ж насычаны падзеямі час вучобы, як і наступныя перыяды сталага жыцця (маюцца на ўвазе вучоба ў Наваполацкім політэхнічным інстытуце, праца на кафедры фізікі ў гэтай жа ўстанове, пазней у Мінскім інстытуце ядзернай энергетыкі, служба ў войску, пасада выкладчыка-метадыста Мінскай спецыяльнай сярэдняй школы міліцыі, завочная вучоба ў Мінскай вышэйшай школе Міністэрства ўнутраных спраў СССР), не вызваляюць вяскоўца П. Шруба, гатовага плакаць з вербамі ніцымі, ад ментальных пакут. Яго душа жадае адзінства, а між тым вымушана выбіраць, падобна казачнаму герою, з двух шляхоў адзін або застываць, як у аднайменным вершы, на паўдарозе:

Паміж вёскай і горадам стану,
паміж вёскай і горадам –
направа асфальт беззаганны,
налева сцяжына чорная [1, с. 22].

Увогуле, пачуццё пэўнай разарванасці ("*Рукі мае ў гарадах, / сэрца маё на вёсцы…"*, [1, с. 79]) – часты госць лірычнага героя паэта, які жыве ў свеце, дзе ўсе

побач і адначасова кожны сам па сабе: са сваімі радасцю, болем, самотай, танюткай надзеяй вяртання да сябе ранейшага і горыччу разумення зробленых непапраўных памылак (“Паляванне на апошняга жураўля”, “Неперспектыўная вёска”, “Блудны сын”, “Пахаванне песні” і інш.).

Якраз сялянская цягавітасць, заўсёдная прага вучыцца, спасціжэнне засвоенага папярэднікамі і ўменне выводзіць з усяго перажытага ўласныя ўрокі мудрасці, калі “мазолісты вопыт былога / крыламі за плячыма” [1, с. 49], дазволілі паэту адкрыць найасноўны закон светабудовы, асабліва дакладна сфармуляваны ў вершах “***Дарогі роднай Беларусі…” і “***Па шашы ад Жыткавіч на Тураў…”

Я раздарожжаў не баюся, –
спазнаў даўно я: адусюль
дарогі роднай Беларусі
вядуць да любых і матуль [1, с. 154].

Сёння паэт і палкоўнік у адстаўцы П. Шруб жыве з сям’ёй у Мінску. Але ў час прыездаў у родную вёску ён заўжды імкнецца наведаць школу, адкуль пачаўся яго шлях у дарослае жыццё, пахадзіць па знаёмых мясцінах, дзе “…у наваколлі жыве рэха прамоў Кірылы Тураўскага” [2, с. 5], сустрэцца з незабыўнымі землякамі, лесам і ракой, такімі шчодрымі ў яго дзяцінстве на свае дары. Відаць, для таго, каб яшчэ раз пераканацца, што “*Радзімы жывая вада / нікому не шкодзіць*” [1, с. 21]; што

няма анічога лепей
калючых калоссяў жыта
і ціхенькай вузкай сцежкі
пад жаўруковым крылом [1, с. 114].

Нельга не пагадзіцца з высноваў паэта пра наяўнасць у лёсе кожнага з нас сваёй лабараторыі, “*дзе мы ўрачы і ў той жа момант / хворыя…*” [1, с. 54]. Справа ў тым, што па шляху да пакарэння новых вяршынь, чарговых адкрыццяў, а яшчэ часцей – непатрэбнага штурмавання лесвіц, часцей з падпіленымі драбінамі (“Аксіёмы лесвіц”), ці неабдуманай пабудовы міражоў (“Паветраныя замкі”), падаць адкуль, як і з сапраўдных, аднолькава балюча, мы не столькі набываем, колькі страчваем. Магчыма, па гэтай прычыне лірычнаму суб’екту паэта ніяк не пазбавіцца ад адчування таго, што “…*ў нечым было мудрэй / дурное маё юнацтва*” [1, с. 79], што з гадамі і набытым жыццёвым вопытам “*нешта святое / на вечныя векі*” [1, с. 57] кожным з нас беззваротна губляецца.

Тым больш балюча паэту-навукоўцу ўсведамляць жахлівыя памеры тых незваротных разбуральных страт, якія могуць смяротна пагражаць акаляючаму свету і людзям праз неасцярожнае выкарыстанне лабараторных і наогул усіх навукова-тэхнічных адкрыццяў. У “Песні пра паравоз” безагляднае памкненне грамадства да прагрэсу любымі сродкамі П. Шруб з адкрытай з’едлівасцю атаясамлівае з вобразам цягніка з вядомай савецкай песні, які ляціць наперад без усякіх прыпынкаў “па бясконцаму кругу” і звыкла малоціць усіх “квадратнымі коламі” [3, с. 129], заадно пераўтвараючы Палессе ў пустыню, спальваючы ў сваёй топцы перадапошнія хаты і робячы чорным некалі сіні небасхіл. Выключна стрыманай інтанацыяй, якая не толькі не змяншае, а яшчэ больш падкрэслівае пранізлівы трагізм зместу твораў, адрозніваюцца вершы паэта чарнобыльскай тэматыкі “Чорныя кветкі” і “Палескі рэквіем”. Нават белыя кветкі Палесся, “бяды ўранавай сведкі”, бачацца лірычнаму суб’екту паэта чорнымі. Ён нават заклікае: “вы ў белы іх колер не верце…” [3, с. 88].

На разгорнутым супрацьпастаўленні белай і чорнай фарбаў, ужыванні вялікай колькасці паўтораў каларатываў і вобразаў-архетыпаў пабудаваны “Палескі рэквіем”

П. Шруба. Абгарэлыя стол, абрус, хлеб, соль, крыжы разам з пачарнелымі тварамі людзей і іх бязмерным болем праецыруюцца аўтарам на ўсю Белую Русь. У рэшце рэшт чорны колер запаланяе не толькі ўсё наваколле, але і людскія душы, што і дазваляе "Я"-герою твора з горыччу, якую асабліва падкрэслівае вынесенае ў асобны радок слова "*ацалелыя*", канстатаваць:

Я не здзіўлюся нічуць,
калі цябе ўсе
ацалелыя
Чорнаю назавуць [3, с. 141].

Як бачым, з гадамі паэтычны свет П. Шруба стаў больш кантрасным, пераважна чорна-белым. Заўважаецца таксама схільнасць аўтара да выбару больш лаканічных вершаваных форм. І ўсё ж паэт застаецца верным сабе, сваім непрычасаным думкам, таму ж старому гляку, зялёным воблакам і ўсмешкам дзяцінства, усяму адвечнаму. Найперш – полю, якое пахне рукамі маці і "*дзе родзіць жыта*" [3, с. 77].

Спіс выкарыстанай літаратуры і крыніц

1. Барадулін, Рыгор. Пад жаўруковым крылом / Р. Барадулін / Шруб, Павел. Лабараторыя: Вершы / П. Шруб. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 166 с. – С. 5–8
2. Шруб, Павел. Лабараторыя: Вершы / П. Шруб. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 166 с.
3. Шруб, Павел. Чорна-белы свет. Вершы / П. Шруб. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 159 с.

Навуковае выданне

Спадчына Скарыны: да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання

Зборнік навуковых артыкулаў

У дзвюх частках

Частка 1

Адказны за выпуск *М. В. Тарасенка*

Падпісана да друку 05.10.2017. Фармат 60x84 1/8
Папера афсетная. Рызаграфія. Ум. др. арк. 19,99.
Ул.-выд. арк. 17,41. Тыраж 40 экз. Заказ 743.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі
"Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны"
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 3/1452 ад 17.04.2017.
Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.
Вул. Савецкая, 104, 246019, Гомель